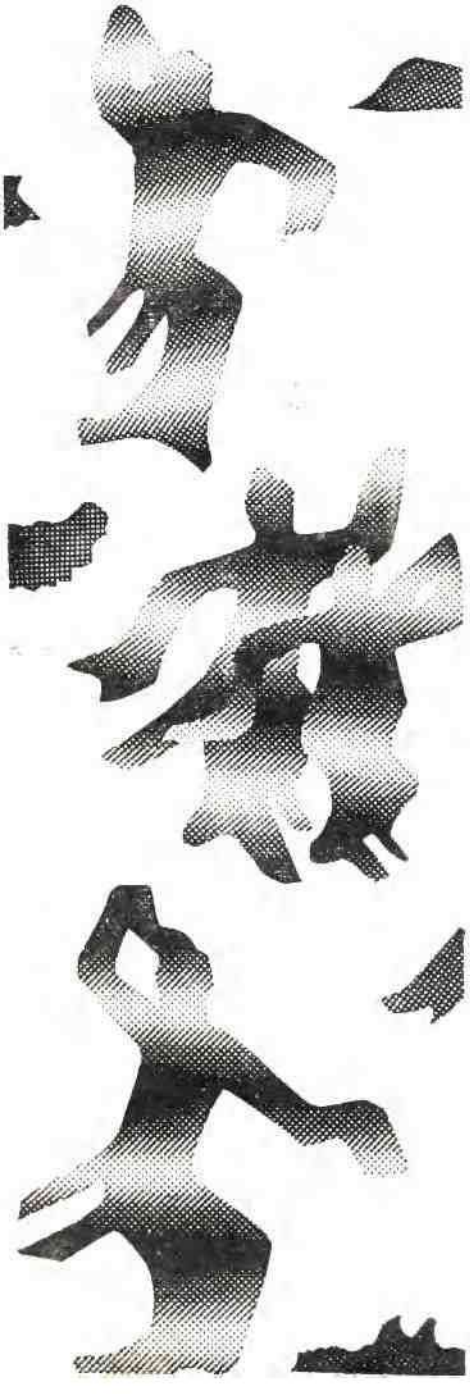


人体文化

VISIT…

人体文化

[illegible]

责任编辑：傅世锦
特约编审：贾新民
封面设计：戴士和
封 面 画：丁 品
插 图：丁 品
装 帧：盛寄萍

走向未来丛书

人 体 文 化

谢长鸟岩著

四川人民出版社出版（成都盐道街三号）
四川省新华书店发行
自贡新华印刷厂印刷

开本787×960mm 1/32 印张8.5 插页5 字数142 千
1987年7月第一版 1987年7月第一次印刷
ISBN7—220—00020—0/C·12
统一书号：17118·188 印数：1—43,000

定价：1.55元

《走向未来》丛书顾问

（按姓氏笔划为序）

包遵信　严济慈　杜润生　张黎群　陈一咨
陈翰伯　钟沛璋　侯外庐　钱三强

《走向未来》丛书编辑委员会

主　编：金观涛

副主编：陈越光　唐若昕

编　委：（按姓氏笔划为序）

丁学良　王小强　王岐山　王军衔
王晓鲁　王　焱　尹蓝天　乐秀成
朱嘉明　朱熹豪　刘　东　刘青峰
严家其　何维凌　张　钢　阮芳斌
陈子伶　陈越光　易小冶　金观涛
秦晓鹰　贾新民　翁永曦　唐若昕
陶德荣　黄江南　董秀玉　樊洪业
戴士和

编者献辞

《走向未来》丛书和读者见面了。

她凝聚着我们的心血和期望。

我们期待她能够：展现当代自然科学和社会科学日新月异的面貌；反映人类认识和追求真理的曲折道路；记录这一代人对祖国命运和人类未来的思考。

我们的时代是不寻常的。二十世纪科学技术革命正在迅速而又深刻地改变着人类的社会生活和生存方式。人们迫切地感到，必须严肃认真地对待一个富有挑战性的、千变万化的未来。正是在这种历史关头，中华民族开始了自己悠久历史中又一次真正的复兴。

在艰苦而又富有生命力的改革道路上，我们坚定了马克思主义的信仰，理解了科学的价值，并逐步深化了对我们时代和民族的认识。今天，我们听

从祖国的召唤，热情地投身于实现社会主义现代化的伟大潮流。

马克思有一句名言："思想的闪电一旦真正射入这块没有触动过的人民园地，德国人就会解放成为人。"* 今天，照亮我们民族的思想闪电，就是马克思主义、科学精神和我们民族优秀传统的结合，以及由此开始的创新！

《走向未来》丛书力图从世界观高度把握当代科学的最新成就和特点，通过精选、咀嚼、消化了的各门学科的知识，使读者特别是青年读者能从整个人类文明曲折的发展和更迭中，理解中华民族的伟大贡献和历史地位，科学地认识世界发展的趋势，激发对祖国、对民族的热爱和责任感。

她特别注重于科学的思想方法和新兴的边缘学科的介绍和应用；把当前我国自然科学、社会科学，以及文学艺术方面创造性的成果，严肃地介绍给社会，推动自然科学与社会科学的结合。

《丛书》是个新的园地，她将自始至终贯彻严肃认真的学风和生动活泼的文风。

《走向未来》丛书，从她一开始就受到老一辈共产党人关怀，受到学术界前辈的热情支持。

---

* 《马克思恩格斯选集》，人民出版社，1976年版，第1卷，第15页。

约四百年前，弗兰西斯·培根在《伟大的复兴》一书序言中，曾经这样谈到书中描述的对象，他“希望人们不要把它看作一种意见，而要看作是一项事业，并相信我们在这里所做的不是为某一宗派或理论奠定基础，而是为人类的福祉和尊严……。”我们怀着真挚的感情，把这段话献给《丛书》的读者，希望广大读者关心她、批评她、帮助她。

让她成为我们共同的事业。

《走向未来》丛书编委会

一九八三年六月于北京

目　录

导　论…… 1—11

1．回溯：舞蹈文化演进中的逆反现象 ……13—85

小引 …… 15

1·1　被扬弃了的舞蹈…… 20

——中国古代舞蹈的命运

1-2　舞蹈的扬弃…… 53

——西方芭蕾的历程

1-3　一种逆反现象…… 80

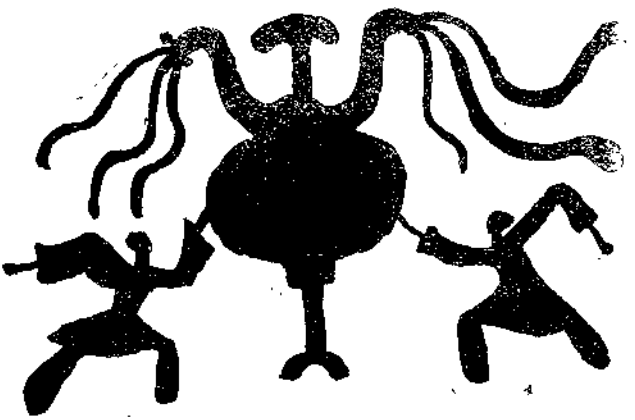
2．对比：形态水平下的心理差异……87—164

小引 …… 89

2·1　折、倾、曲、圆…… 95

——中国古典舞的内聚性形态

2-2 开、绷、立、直…… 111
——西方芭蕾的外拓性形态
2-3 内聚与外拓：是心理的差异吗？…… 129
3. 展望：民族舞蹈传统在未来世界的位置
……165—225
3-1 盛乎？衰乎？…… 167
——中国古典舞的现状
3-2 谁在向我们挑战？…… 187
3-3 一个多元文化的世界：传统与未来…… 206



导　论

经历了无数艰难险阻，让·尼克莱终于在水天相接处看到一片模糊的大陆。

“终于找到了，中国！”这位法国探险家激动得几乎不能自持。

中国人说：“入乡随俗”；欧洲人说：“在罗马就要象罗马人那样做”。尼克莱穿上珍藏多时的中国长袍，带着惊喜与忐忑不安的心情，踏上那片向往已久的土地。

他的登陆地点在今天美国威斯康星州的格林贝，时间是一六三四年。

对于古代人来说，横亘于面前的大洋，沙漠，高山和雪原，几乎是无法逾越的障碍，空间位置的距离足以使大多数人望而生畏。他们中间那些最具献身精神，勇于舍身求法的人们，即使获得了成功——如玄奘、马可·波罗——也难于将一种陌生的

文化全面地介绍给生活在世界另一端的人们，更不必说，无数人在探求的道路上仆倒，异域的瘟疫、土人的响箭、浩瀚的沙漠、汹涌的波涛以及默默流逝的岁月掩去了他们的躯体和英名。

传说在伟大探险家张骞的墓室前有一堆马骨，对于他，这或许是在纪念一生跋涉的功业；对于我们，它既是对古老却又激动人心的事业的凭吊，也是给那个闭锁与落后的时代奉献上的一曲无尽的挽歌。

俱往矣，……

科学与知识已经、并将进一步征服空间和语言的障碍，摧垮敌意与偏见的堡垒。理解这个世界的文化，将自己的文化汇入世界文化的海洋之中，这种古老又永远年轻的梦想正变成无数活生生的人的现实行动。

我们将要探索的是古典舞蹈的世界。

舞蹈，作为人的一种行为方式，几乎和人类本身一样古老；作为艺术的形式，它千姿百态，万象纷呈。

在烟雾弥漫的祭坛前，在情欲中烧的月夜里，在播种与收获的季节，在出发去与别的部落联系的时刻，先民们总是不能自禁地舞蹈起来，伴着激

越、强烈、动人心魄的鼓点，裹挟着尚未退尽兽性的嚎叫……

这种原始的舞蹈并不是我们思考的对象。

随着文明的进步，舞蹈的形式日益丰富起来，它的功能日益被发掘出来。王公贵族们豢养了供自己享乐的舞队，表演着供他们欣赏的宫廷舞蹈；宗教祭祀的仪式中，舞蹈家们跳着有与教义一般严格的规则的祭祀舞蹈；不同的民族拥有表现自己精神特质的舞蹈；不同的地域流行着作为民俗文化一部分的地方舞蹈……

这些形形色色的舞蹈，亦不尽是我们思考的对象。

如果说古代希腊的文明——或者更远一些，古代苏美尔文明——是西方古代文明的摇篮，那么十三——十六世纪地中海沿岸国家，特别是意大利的文艺复兴运动便孕育了西方的近代文明。最初的芭蕾是作为这种文明的一部分在意大利产生的。曾经对文艺复兴运动作出过巨大贡献的“佛罗伦萨的主人”罗伦佐·德·梅迪奇，在他声名显赫的时代举办过无数豪华的娱乐活动，舞蹈在这种活动中占据了重要的位置。这一时代最伟大的巨人达·芬奇还亲自为那些能歌善舞的贵族男女设计过华美的彩车及五光十色的道具。十五世纪初，多门尼科（Do-

menico, da Piacenza）写出西方第一部舞蹈学专著《舞蹈艺术与舞蹈创作》，它区分了传统舞蹈的单一的节奏与芭蕾的多变的节奏，第一次为二者建立界说，该书的手稿，至今还珍藏在国立巴黎图书馆里。

十五世纪末，宫廷芭蕾传入法国，法国王后和三十余年来法兰西实际上的统治者凯瑟琳·德·梅蒂奇酷爱这种艺术形式。著名的“太阳王”路易十四更是个中老手，他对芭蕾的迷恋险些到了李煜之于音乐、文学，徽宗之于绘画和花石的地步。

在欧洲的历史上，许许多多显赫的名字都和芭蕾产生过联系：

英国的伊丽莎白一世是芭蕾迷，她甚至因为一个下属长于舞蹈而将他提升于要职；

莎士比亚和本·琼森在自己的剧作中多次表现舞蹈的场面；

莫里哀写过许多喜剧芭蕾；

柴可夫斯基为《天鹅湖》、《胡桃夹子》、《睡美人》谱写了流传百世的乐曲；

……

在邓肯及其同道们创立的现代舞没有问世之前，芭蕾在西方舞坛上享有唯我独尊的地位，即使在今天，它仍是拥有最大量观众的舞蹈形式。

它被称为“古典舞蹈”。

“古典的”（Classic或Classcal），不仅具有“古代的”一重意思，它还表示“最高等的”、“第一流的”、“典雅高尚的”、“正统的”、“传统的”、“典范的”、“权威的”等诸多含义。芭蕾从诞生到昌盛，流传于意大利、法国、英国、俄国等一系列欧洲主要国家，许许多多天才的舞蹈家、音乐家、画家、作家和君临天下的人物为它的成长注入了心血，使之成长为西方审美理想的一类典范；可以这样说，西方人的审美理想在芭蕾之中获得了人体化的典范体现。芭蕾被看作“古典舞蹈”，一方面是由于它比现代舞有着更为悠久的历史，另一方面，起码在我们东方人看来，它是西方传统精神正统的身体显现，对于我们理解西方文化有着某种“典范的”、“权威的”和“第一流”的意义。

中国是拥有最悠久的历史与文明的古国之一。更为难得的是，我们的历史与文明经历了人类文明史上罕见的不曾中断的延续发展，有着鲜明的承继性。考古材料说明，至少在新石器时代，亚细亚东部的这块土地上就存在着成熟的原始舞蹈。通过古代的石刻、壁画、卷轴画、雕塑以及大量的文献，我们了解到古代中国舞蹈经历了自己高度繁荣的时

期。虽然，我们今天无法一睹古代舞蹈艺术家的风姿，但从朴拙的汉代画象砖石中，从斑斓的敦煌壁画中，从铺张扬厉的汉赋和瑰丽多彩的唐诗中，我们不也听到古代舞者节律分明的步点，看到他们时而飞扬时而低徊的身姿，体味出古中国舞坛的万千气象么？

宋元以后，一种新的艺术形式——杂剧——崛起于中国艺坛之上，它成为日后浩浩荡荡、纷纭多样的戏曲形式的先声。不幸的是，作为独立艺术形式的舞蹈为之付出了惨重的代价，它逐渐丧失了自己独立的地位，融入中国式的歌舞剧——戏曲艺术——之中。无论它对于戏曲艺术具有何等重要的意义，它毕竟只是这种综合性艺术中众多构成因素中的一个。古代中国戏曲当感谢舞蹈为之作出的贡献，而舞蹈却应为自己的命运发一浩叹。

社会主义的人民共和国的建立，为中国舞蹈发展带来了转机，百年奴役状态的结束，使人们意识到需要重新整理民族文化，借以恢复民族的尊严与自信力。本着这种精神，新中国的第一代舞蹈家和舞蹈理论家们发现，在载歌载舞的中国戏曲之中，舞蹈的动作以其“鲜明的节奏、幽雅的韵律、健康美丽的线条、强大的表现力”，显示出“世界任何一个地方所没有的”“中国古典舞蹈特有的

风格”（欧阳予倩语）。这样，舞蹈工作者们结合武术动作从戏曲中总结、发掘和抢救出了一种舞蹈形式。

通常，这种戏曲舞蹈被看作是中国古典舞蹈。

近年来，随着我国对外开放，国际上，特别是西方世界的各种文化思潮冲击震荡着我们，与此并生的是我们民族自省意识的觉醒与深化。在万脉齐涌的文化潮流中，我们的舞蹈家意识到一种追溯自身传统的必要性。继《丝路花雨》之后，《仿唐乐舞》、《编钟乐舞》、《九歌》等一系列参照考古材料而编排的舞剧、舞蹈节目相继问世，尽管它们在艺术上尚显稚陋，但它们所代表的探索精神却是有益和富于生命力的。

舞蹈家们的实践推动了批评家们的思索，理论领域围绕中国古典舞问题再度活跃起来。一些批评家们热心于将以戏曲舞蹈为主体的中国古典舞与近年来涌现出的古典舞——或“新古典舞”——区分开来，他们争辩着哪一种舞蹈是真正的中国古典舞，试图“正名”，为它们建立界说。

任何一种文化传统的发展流变，都是一种积累的过程，同时也是一种选择的过程。人们继承历史，但历史不会和盘托出，今天对昨天也不会兼收并蓄。中国古代舞蹈从发生，经成熟，达昌盛，至

衰微，是古代中国人演化着的审美观念在种种条件的规定下，对舞蹈传统不断继承又不断选择、扬弃的过程，流传至现代的戏曲舞蹈，则是中国古代舞蹈意识在这种继承与扬弃的辩证运动中导引出的历史实践的果实。如果我们意欲讨论的是几千年流变着的中国古代舞蹈意识在历史实践中最终的和得到肯定了的表现，戏曲舞蹈，这种仅存的动态的人体艺术形式，具有显而易见的价值，它是“典范的”、“权威的”和“正统的”。然而，如果我们的思想不仅沉缅于古代，它还关注着当代并力图指向未来，复活于今天的“新古典舞”便是非但不能回避，而且应该予以关注的事实。因此，我们用“古典舞”和“新古典舞”两种概念来区分它们，在适当的时候，展开对于后者的探述。

我们已廓清了将要讨论的两类古典舞蹈：

一类是中国古典舞，它指经历了数千年的发展演化，最终被新中国舞蹈工作者从戏曲艺术中发掘出来，并综合了武术与考古材料中某些姿态原则的舞蹈形式。

一类是西方芭蕾，它指诞生于文艺复兴时期的意大利，并广为流播于欧洲国家，在十九世纪下半叶臻于完善的舞蹈形式。

这两类古典舞蹈，一类活跃在欧罗巴，一类生

息在东亚细亚。在漫长的舞蹈发展史上，它们并未经历同步的演化历程。不同的地域、不同的时代、不同的文化背景为它们展开了不同的舞台，它们演出着各自繁荣与衰微的活剧。无疑，让思想迅疾地跨越时间与空间的距离，切实地认识这两种古典舞蹈，理解它们的文化意义，确实存在极大的困难。

这里，象一切思考的领域一样，呼唤着理性的力量，也呼唤着激情的锋芒。

1.回溯：舞蹈文化演进中的逆反现象

小　引

舞蹈是多功能的。

对于祭司和虔诚的信徒来说，舞蹈可以弘扬神的意志，表达人对神的崇拜和畏惧；

对于彼此爱恋的人们来说，舞蹈可以倾吐他们心中的热望，换取对方的欢心；

对于骄奢的贵族，它可以愉悦他们的感官，点缀朱门的豪奢；

对于一个灾难深重的民族，舞蹈，一种体现民族意志的舞蹈，能够激发人们的斗志，昂扬民族的精神；

……

通常，我们将文学艺术的功能分解为三大部分，即认识功能、教育功能和审美功能。这似乎是

全面和正确的。在我们看来，局限于对具体作品的功能进行分析时，这种分类法尚不失可行性，当把艺术放入意识形态的广阔领域中去讨论，它便显出了弊端——湮没了艺术的个性。

个性，应该是一事物所具备的他事物无法取代的性质。艺术的个性在于它具有显而易见的审美功能。

诚然，它也具备认识功能，使恩格斯得以从巴尔扎克的小说《人间喜剧》里看到法国的全部历史，比从当时所有职业的历史学家、经济学家、和统计学家那里学到的全部东西还要多。但这种功能是从审美功能中透现出来的。常识告诉每一个人，只读小说的人，不可能成为历史学家、法律学家和经济学家。

不应否认艺术有教育功能，在实际效果上，艺术的教育作用常常超过其他教育形式。不过，恰恰是因为艺术愉悦了人们的感官，拨动了人们的情志，“随风潜入夜，润物细无声”，人们在对美感享受的追求中，潜移默化地受到了某种启迪。或者说，教育功能在艺术中是审美功能的派生物，否则，艺术便无异于一堆宗教的信条。一本化学教科书，出于教训人的目的创造出的作品，一定是面目可憎。

只有审美功能，是艺术在人们精神生活中赖以存在，不可或缺的基石。

基于这样的认识，我们对舞蹈的讨论将主要着眼于它的审美功能。

功能的产生，依赖与事物间的联系。就艺术而言，艺术品总要诉诸欣赏者的感官，绘画诉诸我们的视觉；音乐诉诸我们的听觉，电影和戏剧则同时诉诸我们的视觉与听觉。艺术功能的研究，是对作品本义与欣赏者的知觉乃至整个精神活动之关系的研究。在作品一面，艺术品的形态通常被划分为两大类：

一类是所谓再现性的。这类作品在形态上类似于自然状态的事物。写实主义的绘画，大部分戏剧、电影作品和现实主义的小说，大都可以纳入这一形态。在哲学的水平上，任何纯客观的再现都是不存在的，再现形态的艺术品也不可免地包含了创作者——人类的思想感情。但就形态学和风格学的水平而论，再现与表现有着明显的差别。法国十九世纪现实主义画家库尔贝，批评家认为他在作品中表现了对下层人民的尊重与同情，但这种思想感情是通过他对题材的选择，人物造型的方式、色彩的运用等方式表现出来的，艺术家在作品中造成的空间感，物象的基本形状，光线感，都是与我们对自然界

的视知觉感觉相近似的。而诸如马蒂斯或毕加索晚期的作品，却远远地离开了我们自然的视觉经验。

另一类是所谓表现性的。这类作品呈现出的艺术形象与自然物象相去甚远。它们形成之原因，有的来自艺术媒介，有的来自创作意图。如音乐、建筑、书法等艺术形式，媒介规定了它们不能去再现自然物象，如果一位音乐家蓄意模仿自然音响，并以此为满足的话，他一定是蹩脚的。但如抽象表现主义绘画，媒介有着再现事物的可能性，在艺术家的意图中，物象的传达却退居次要位置或完全不具位置。精神对世界的感应要求在作品中获得直接的形式表现。

以上两类形态之外，我们还可以更细致地划分出一些形态来。例如有一类作品，它显然没有再现什么，也没有表现出鲜明的情感意味，然而，在一种极端净化的形式之中，我们同样体味到了美。如果说张旭笔走龙蛇的狂草让人受到一种激越情感的冲击，颜、柳、欧、褚工整的楷书便象是一种纯粹的美的形式了；凡高战栗的线条表现了艺术家心灵中的郁闷和躁动，蒙德里安那单纯的几何图案又能直接说明什么心境呢？这类作品提供的是一种纯粹的形式美，当然，这种美又不能纯粹用形式来说明。

在我们的讨论中，艺术作品的三类形态都将受到关注。但在这一章里，我们的着眼点在于中西古典舞在历史过程中侧重表现与侧重再现的发展线索，因为，这一线索关系到对舞蹈艺术形态学性质的理解，关系到——起码在我们看来——舞蹈艺术在历史上的盛衰，同时，也关系到我们如何通过一种历史的反思，去建构人类舞蹈文化的未来。

最后尚需说明一点。

对舞蹈的研究，如同对一切文化现象的研究一样，可以在线、段、点三个水平上展开。

当我们把舞蹈现象从纷纭的历史现象中抽取出来，对其过程和流向做整体考虑时，可以看作是对舞蹈历史进行线的研究。

如果我们的兴趣在于舞蹈演化过程的某一特定的历史阶段，并不试图对演化的全程进行把握，我们便是在做段的研究。

一件具体作品，甚至几个动作姿态吸引了我们，引发我们对之加以说明的兴趣，这时，是在做点的研究。

在运动着的历史之中，所有现象都处在一种极复杂的网络性因果关系的规定下面，线、段、点相依而存，在宏观的视野里，它们不可分离。离开了主线，点的研究便失于琐碎，近乎无聊，抛开了点

和段，线的讨论又会陷于空泛，苍白无力。事实本身永远是相互联系的。不过，没有了具体的考察角度，在散漫的目光之中，世界将是一片混沌，没有了准确的焦距，映象便会模糊一团。为了认识事物，人不能不用思想去切割——改变事物，这是一种必要，又是一种遗憾。

在这一章里，我们打算线性地回溯中西古典舞的历程，对历史中演出的舞蹈文化的活剧，进行描述，提供解释，做出回答。

1-1 被扬弃了的舞蹈

——中国古代舞蹈的命运

很长时间里，现代中国观众常会赞叹民间舞蹈和少数民族舞蹈的丰富多彩，更会惊羡西方芭蕾艺术的严谨与完美。赞叹、惊羡之余，喜欢思索的朋友们或许会留下一个疑问：有着悠久文明的中国，有没有能与芭蕾相媲美的经典舞蹈？

回答可以是肯定的，我们的历史上确实有过舞蹈高度繁荣的时期，有过许许多多载入史册的舞蹈，我们民族有自己成熟的舞蹈形式。

回答亦可以是否定的，因为我们今天所看到的

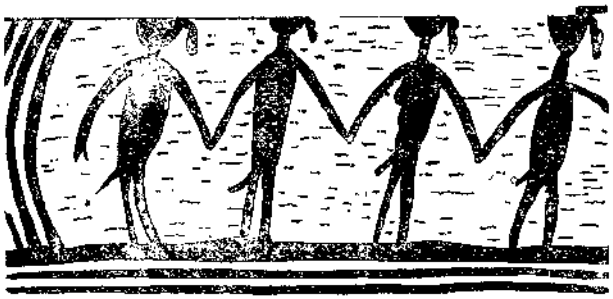
堪称经典的戏曲舞蹈已和芭蕾属于不同性质的舞蹈，事实上，它仅是一种被扬弃了的舞蹈的残迹。

我们更感兴趣的不是简单的是否判断，而是一种藏于判断之后的复杂、深广的历史内容。

一九七三年秋，一只破碎的，制作于五千多年以前的彩陶盆，在青海大通县孙家寨出土了。在这个历史久远的国度里，在这片文物众多的土地上，一只彩陶盆远不是罕见之物，但对于舞蹈历史的研究来说，它却是不能仅仅用“难得”来形容的发现。

因为，它提供了最为古老的中国舞蹈形象资料。

舞蹈图案位于陶盆内壁上部，它表现三组原始舞者牵手而舞的场面。舞者每组五人，组与组间以花纹间隔。



原始舞者在表现什么？

原始舞者在表现什么？

或许，他们装饰着象征某种部族图腾的头饰与尾饰，通过舞蹈来祈求神明的护祐；或许，他们是把自己装饰成动物，在巫术的想象里“猎获”它们，在重温记忆的演出中回味劳动的欢乐——如果我们将其腰间的饰物理解为兽尾的话；或许，他们头戴荆冠，在热烈的摆动中表达对异性的渴望，对感官享乐的向往，对部族人丁兴旺的祈望——如果我们将那饰物理解为夸张了的男性生殖器的话。

更为重要的是，它向我们证明，在迷离扑朔的远古，中国大陆就存在着舞蹈，而且，它已发展到了先民们不能不对之加以美术表现的程度。这只陶盆是可以确定的中华民族舞蹈意识最早的物化形式。

我们汉民族的原始舞蹈，作为一种动态艺术的形式已经在漫长的历史跋涉中失落了。依据现存的文献材料来看，这些舞蹈大都表现一些神话传说与生活、生产的场面。例如《扶犁》，传说是神农氏之臣刑天的创作，表现农业耕作的场面；黄帝时代的《云门大卷》，可能是表现黄帝的业绩，带有某种图腾崇拜的意义；根据中古时代流行于中原的《蚩尤戏》，学者们推断，原始中国可能存在表现黄帝与蚩尤部族战争的舞蹈。最为确切的记录见于

《吕氏春秋·仲夏记·古乐》：

> 昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕：一曰“载民”，二曰“玄鸟”，三曰“遂草木”，四曰“奋五谷”，五曰“敬天常”，六曰“建帝功”，七曰“依地德”，八曰“总禽兽之极”。

《路史》卷七描述得更为生动：

> 其及乐也，八士捉牾，投足掺尾，叩角乱之，而歌八终，块拊瓦缶，武嚎从之，是谓《广乐》。

先民们通过舞蹈表现他们祈望丰足的愿望和对部族图腾、天地的敬畏，借以“致敬于鬼神”，“交天侑神”，有着强烈的宗教和巫术气息。

关于中国原始舞蹈的记述大多限于表现部族功业的“象功之舞”和带有祭祀意味的“侑神之舞”。文献的记录者仅仅记载这些可以服务于后代帝王文化统治的舞蹈，透露出他们的偏见。通过“活化石”——现代民族学研究，我们可以发现另一类型的舞蹈。例如在云南纳西族同胞中流行一种《阿仁仁》舞。舞蹈时男女纳西青年手挽手合围成圈，步伐顿挫有力，节律分明，且男呼女叫，气氛

热烈。据说，它来源于对一种狩猎场面的模拟，随着其传授生产技艺意义的削除，模拟性已明显退化，变作一种表现热烈情绪、高昂情调的表现性舞蹈。

参照西方人类学、民族学的调查材料，可以使我们进一步认识原始表现性舞蹈。如果说澳洲土人的《青蛙舞》、《蝴蝶舞》、《鹈鹕舞》、《野犬舞》、《袋鼠舞》，以及北美印第安人的《熊舞》和《水牛舞》，巴西印第安人的《鱼舞》和巴伊卡部落的《蝙蝠舞》可以属于再现、模拟性舞蹈（普列汉诺夫语），那么与之不同，澳洲风行的《科罗波利》（Gorro-Borry）舞则是比较典型的表现性舞蹈。闻一多先生曾诗意地描述过科罗波利演出时惊心动魄的场面。

> 灌木林中一块清理过的地面上，中间烧着野火，在满月的清辉下吐着熊熊的赤焰。现在舞人们还隐身在黑暗的丛林中从事化妆。野火的那边，聚集着一群充当乐队的妇女。忽然林中发出一种折裂声。紧跟着一阵沙沙的摩擦声——舞人们上场了。闯入火光圈里来的是三十个男子，一个个脸上涂着白垩，两眼描着圈环，身上

和四肢画着些长的条纹。此外，脚踝上还系着成束的树叶，腰间围着兽皮裙。这时那些妇女已经面对面排成一个马蹄形。她们完全是裸着的。每人在两膝间绷着一块整齐的袋鼠皮。舞师呢，他站在女人们和野火之间，穿的是通常的袋皮围裙，两手各执一棒。观众或立或坐地围成一个圆圈。

舞师把舞人们巡视过一遭之后，就回身走向那些妇女们。突然他的棒子一拍，舞人们就闪电般地排成一行，走上前来。他再视察一番，停了停等行列完全就绪了，就发出信号来，跟着他的木棒的拍子，舞人们的脚步移动了，妇女们也敲着袋鼠皮唱起歌来。这样，一场科罗波利便开始了。

拍子愈打愈紧，舞人的动作也愈敏捷，愈活泼，时时扭动全身，纵得很高，最后一齐发出一种尖锐的叫声，突然隐入灌木林中去了。场子空了一会儿。等舞师重新发出信号，舞人们又再度出现了。这次除舞队排成弧形外，一切和从前一样。妇女们出来时，一面打着拍子，一面更大声地唱，唱到几乎嗓子都要裂了，于是声

音又低下来，低到几乎听不见声音。歌舞的尾声和第一折相仿佛。第三、四、五折又大同小异地表演过了。但有一次舞队是分成四行的，第一行退到一边，让后面几行向前迈进，到达妇人们面前，变作一个由身体四肢交锁成的不可解的结，可是各人手中的棒子依然在飞舞着。你直害怕他们会打破彼此的头，但是你放心，他们的动作无一不遵守着严格的规律，决不会出什么岔子的。这时情绪真紧张到极点，舞人们在自己的嗥呼声中，不要命地顿着脚跳跃，妇女们也发狂似的打着拍子引亢高歌。响应着他们的热狂的，是那高烛云空的火光，急雨点似的劈拍的喷射着火光。最后舞师两臂高举，一阵震耳的掌声，舞人们退场了，妇女和观众也都一哄而散，抛下一片清冷的月光，照着野火的余烬渐渐熄灭了。

这里不企图再现什么，这里有的只是强烈忘情的动作，一种生命力在动的人体中得以体现。非洲布次曼人的《摩科马》（Mokma）舞达到了这种境界的极致，演出了近于疯狂的一幕：

> 舞者跳到十分疲劳，浑身淌着大汗，口里还发出千万种叫声，身体做着各种困难的动作，以致一个一个的跌到地上，溶在源源而出的鲜血泊中。因此他们便叫这种舞作“摩科马”，意即血的舞蹈。

一多先生分析说，“既然因日常生活经验不够提炼与集中，才要借艺术中的生活经验——舞来一醉。那么模拟日常经验，就模拟了它的不提炼与集中，模拟得愈象，便愈不提炼，愈不集中，所以最彻底的方法，是连模拟也放弃了，而仅剩下一种抽象的节奏的动”，“生命的机能是动，而舞便是节奏的动，或更准确点，有节奏的移易地点的动，所以它直接是生命机能的表演”，“是生命情调最直接、最实质、最强烈、最尖锐、最单纯而又最充足的表现”，“在高度的律动中，舞者自身得到一种生命的真实感（一种觉得自己是活着的感觉）”。

一多先生的论述中似乎表示出他认为这种表现性舞蹈是从模拟舞蹈中脱胎而来的，这仅仅是一家之言。行为学者观察到，动物的情绪兴奋亦可以反映于身体动作之中，从动物界演化而来的人类，为什么不可能在模拟性舞蹈产生之前就拥有了表现情感状态的舞蹈形式呢？很可能，最原始的舞蹈是由情

绪操纵的人体的律动，原始人类通过它以体验生命。模拟性舞蹈由它发展而来，或者，后者在晚些时候由其他心理原因创造出来。

我们即使按下上面的假设不论，原始舞蹈也可以被认为具有再现和表现两类。这两类舞蹈的界限有时是模糊的，它们在不同程度上都给人以审美愉乐。但再现性舞蹈往往具备更多的宗教、传授生产技能的倾向，表现性舞蹈则具备更纯粹些的审美功能，因此，一多先生谓之“纯舞”。

进入阶级社会之后，严酷的奴隶主统治要求舞蹈更多地为巩固现存的社会秩序服务。历史的编纂者们也更乐于将记述先王功业，讴歌统治者的舞蹈载入史册，使舞蹈的历史成为这类舞蹈的一统天下。例如史载的《九韶》相传产生于夏代，记述夏启去天堂作客的传说；《大濩》则可能是商代祭祀先王的乐舞节目。

号称“郁郁乎文哉”的周王朝，是中国舞蹈发展历史中的一个重要时期。在西周，远古的舞蹈得到了有选择的继承和较系统的整理。与此同时，西周统治者强化了舞蹈的祭祀与教化性质。

周初制礼作乐，主要承袭夏商以来歌颂统治者的传统乐舞，将以前的《云门》、《大章》、《大韶》、《大夏》、《大濩》以及新创作的歌颂周武

王克商，一统中原的《大武》编排在一起，统称它们为“六大舞”或“六代之舞”，借以用舞蹈表示西周统治者上符天命，居于正统。此外，文献中还记载有《皎舞》、《羽舞》、《皇舞》、《旄舞》、《干舞》和《人舞》等所谓“六小舞”。与“六大舞”不同，它们并不表现某一历史传说故事，不具备明显地模拟与再现性质。它们或被用来作贵族子弟演习礼仪的教材，或被用于宗教活动中。

周代晚期，史称春秋战国时期，是中国历史上最为波澜壮阔的时代。随着旧有经济制度的动摇，政治结构的变化，思想文化领域活跃非常，呈现出诸子对垒，百家争鸣的局面。

在那个“礼”与“乐”密切联系的时代，经典乐舞的制定必须严格恪尊于维护社会等级制度的“礼”。春秋战国时代“天下无道”的社会动荡，引发了“礼崩乐坏”的文化动荡，乐舞不分，舞蹈几乎不可避免地经历着变革。有趣的是，舞蹈与舞蹈意识的变革在很大程度上产生于贵族统治者内部，这些人远非高尚的享乐要求，竟是这一变革的重要动因。

一位贵族为了满足自己声色之欲，便无视礼法，让只有天子才可以享用的六十四人舞队为自己舞蹈起来。持保守立场的孔丘见之怒火中烧，发出

“是可忍，孰不可忍”的怒喝(《论语·八佾》)；齐国人为了麻痹自己的对手，用满足其享乐之求来瓦解其斗志，竟送去女乐八十名。他们的对手季恒子也就从此不理政事了(《史记·孔子世家》)；魏文侯曾问子夏，为什么他在观赏正统的乐舞时昏昏欲睡，而在乐声淫荡，舞态缠绵的新乐舞面前却十分兴奋(《礼记·乐记》)。

……

这一时代的贵族们不满足于用于祭祀和教化活动的经典舞蹈，借助逐渐增长的经济、政治力量，他们斗胆冲破旧有等级制度和舞蹈观念的藩篱，将对舞蹈的欣赏建立于声色享乐而非教化的目的之上。这是一种没落的艺术观念，事实上，它预示着产生它的那个时代的没落。而它似乎又是不可阻挡的，孔夫子面对浇漓的世道，不古的人心，“恶紫之夺朱也！恶郑声之乱雅乐也！”(《论语·阳货》)痛心疾首。但古代乐舞的颓势无法因之改变，到了儒学的第二代孟轲那里，观念已发生了微妙的变化，孟宣称：“今之乐，由古之乐也。”(《孟子·梁惠王》)孟子不可能去称赞那些专用于声色享乐的乐舞，但他已乐于放弃那些专事教化的古代乐舞唯我独尊的地位，为新兴的乐舞留下一席之地了。

总之，女乐的兴起使舞蹈从“礼”的桎梏下得

到一定程度的挣脱，使人创造的艺术从娱神、娱君回复到娱人——虽然是近乎低级形式的娱人，为日后舞蹈艺术真正的昌隆迈出走向人间的一步。

历史就是如此地让人困惑，被道德否定的东西有时却会是历史进步的杠杆，卑鄙的贪欲和恶劣的情欲有时竟成了发展变化的动因。春秋战国时代的女乐之于中国古代舞蹈的发展，在一定意义上的如葛朗台和高勃萨克的贪得无厌之于资本的原始积累乃至自由资本主义的诞生，是文化——社会运动之中一个远非可以用道德标准来加以简单判断的历史的一幕。

“秦王扫六合，虎视何雄哉！挥剑决浮云，诸侯尽西来。”秦始皇用暴力结束了东周列国逐鹿中原的局面。后来的历史学家们都注意到了他在获得政权后强化意识形态统治的史实，大规模的“焚书坑儒”是这类事实中令人发指的一件。在推行血腥的文化高压政策的同时，为夸耀征战的功业，显示一统中原的气魄，秦王朝在咸阳大兴土木，仿造了六国宫殿。“妃嫔媵嫱，王子皇孙，辞楼下殿，辇来于秦。朝歌夜弦，为秦宫人。”秦始皇遍搜天下奇珍，各诸侯国的宫人、女乐也难逃搜罗之列，所谓“关中离宫三百所，关外四百所，皆有钟磬、帷帐、妇人、优倡……，妇女倡优，数巨万人，钟鼓

之乐，流漫无穷。”（《说苑》）一霎时“歌台暖响，春光融融；舞袖冷袖，风雨凄凄。”秦王的江山并未成为万世基业，到了秦二世，权势与威严的象征阿房宫便化作一片焦土。然而，秦王朝集聚起来的六国的舞蹈家们不可能随秦朝而去，在客观上，这便为各地舞蹈间的渗透交流创造了条件。当然，条件不是结果，舞蹈的真正繁荣，已是发生在汉代的事了。

如果说周代总结了远古的舞蹈，在用途等方面依据“礼”的要求使之规范化，使之更多地运用于宗教祭祀与社会教化，汉代的舞蹈则是对规范的突破，它和武术、杂技等人体运动形式溶汇起来，更多地表现为一种市俗的娱乐形式。

恰如汉赋的无所不述，铺张扬厉；恰如汉画的囊括天上人间，神灵怪异，汉代乐舞的其无所不容，纷纭庞杂夺人耳目。

汉代是民间舞蹈的昌盛时期，《长袖舞》、《巾舞》、《七盘舞》、《剑舞》、《铎舞》、《鞞舞》，不一而足。具有体育竞技色彩的《角抵》，具有戏剧因素的《东海黄公》也在汉代舞坛上各据一席之地。汉代的统治者不断地扩张领土，同时也派出使者出使异域，使中原文化不断与异域文化交流融合，为汉代文化注入新的血液。西南少

数民族的舞蹈《巴渝舞》，西域传来的《于阗舞》、《五禽戏》便是在这样的背景下流行于中原的。汉代的皇族、豪门“撞万石之钟，击雷霆之鼓，作俳优舞郑女”，“设钟鼓，备女乐”，汉武帝宠爱倡人李延年及其妹便是最有名的例子。这个时代的许多贵妇人是著名的舞蹈家，例如汉高祖的宠姬戚夫人，善为翘袖折腰之舞；武帝之后赵飞燕，传说她身轻如燕，能作掌上之舞；燕刺王的华容夫人，汉少帝妻唐姬，魏文帝姬孙琐等，均以善舞而传诸史册。

汉人喜舞，甚至到了遇事必舞的程度。汉高祖本人在击败黥布之后，在故乡的酒宴上击筑高歌：“大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方。”歌未能尽兴，刘邦起舞于席间。此刻，刘邦之舞想必是威武雄壮，泱泱有帝王气象的。汉时甚至还流行一种交谊性舞蹈。宴会上主人欣然起舞，舞罢“以舞相属”于宾客，客人们依次起舞。（《后汉书·蔡邕传》）在这种全社会舞蹈蓬勃兴旺的基础上，国家设立了乐舞管理机构，这便是历时一百零六年的汉代乐府。它对于整理保留民间舞蹈艺术作出了很大贡献。

汉舞的无所不容，庞杂纷纭，不但体现于它流行的广泛性、风格的多样性，也体现于具体的演出过

程和艺术形式之中。从汉墓壁画与汉代画象砖石中可以看到，汉代歌舞演出融武术、杂技、舞蹈于一炉。同一个场面中，有人翘袖折腰，也有人跳丸走索，还有人捉对打斗，亦有人吞刀吐火。就整体而论，这反映出中国古代人体运动诸形式在汉代的大综合局面，这一综合，对日后舞蹈，戏曲、杂技和武术的发展都有着深远影响；就舞蹈本身而言，这一综合鲜明表现出它从娱神的枷锁下挣脱出来，冲破礼仪舞蹈的种种戒律，向着娱人的相对自由的境地前进。据新中国的舞蹈史学家们考定，舞蹈在这种综合中汲取了许多有益自身发展的养料，例如对于杂技、武术中倒立、腾跳、折腰、翻滚等动作姿态的汲取，为丰富舞蹈艺术的语汇起

弄丸

了积极的作用。

汉代舞蹈艺术发展中另一极为重要的现象，是舞蹈意识的日趋成熟。

汉代的文献、绘画、石刻、词赋之中，舞蹈成为被反复记述与表现的对象。一方面，这表明了汉代舞蹈空前的盛况，同时它也反映出人们舞蹈意识的加强——在汉人那里，舞蹈已成为一种值得记述与表现的人类行为。进一步，汉人与前人不同，他们不象前人那样重在记述舞蹈的宗教与教化功用，他们也不象前人那样，只能笼统含混地记述舞蹈演出的场面。如在《诗经》里，诗人们仅能用“婆娑其下”、“万舞有奕”、“坎坎鼓我，蹲蹲舞我”、“万舞洋洋”等概括含糊的字眼来记述舞蹈，表现出人们对舞蹈形态把握的模糊性。屈原的《招魂》堪称早期表现舞蹈艺术的典范文学作品，其中写道：“美人既醉，朱颜酡些。娭光眇视，目层波些。被文服纤，丽而不奇些。长发曼鬋，艳陆离些。二八齐容，起郑舞些。衽若交竿，抚案下些。”诗人更关注的是舞蹈家的容貌、衣着、神态，只有最后两句，才可以被看作是对作为人体的动态艺术舞蹈的描绘。至于描写巫歌巫舞的《九歌》，与其说是描写舞蹈，不如说更多表现了诗人对美人香草、凤凰龙蛇以至楚地风物的认识。而在汉代张衡的《观

舞赋》之中，我们看到的是对舞蹈艺术更为深入的把握。“抗修袖以翳面，展清声而长歌”，“摛纤腰兮互折，嬛倾倚兮低昂，……。连翩络绎，乍续乍绝。裾似飞鸾，袖如回雪。……。同服骈奏，合体齐声。进退无差，若影追形。”在《七辨》中，这位伟大的文学家、科学家又写道：“曳罗縠之舞衣，袅纤腰以回翔。举长袖以蹈节，奋高袖之翩翩。”在张衡的描述中，舞蹈家的姿态动作——舞蹈形式的核心——受到了高度的重视，舞蹈与音乐的关系也有所涉及。比之荀子的“俯仰诎信，进退迟速，莫不廉制。尽筋骨之力以要钟鼓俯会之节而靡有悖逆者”，非但毫不逊色，甚至更加细致。

汉人傅毅的《舞赋》堪称中国舞蹈批评史上最为重要的文献之一。《舞赋》中写道：

> 于是蹑节鼓陈，舒意自广，游心无垠，远思长想。其始兴也，若俯若仰，若来若往，雍容惆怅，不可为象。其少进也，若翔若行，若竦若倾，兀动赴度，指顾应声。罗衣从风，长袖交横，骆驿飞散，飒遝合并。鹍鹍燕居，拉搪鹅惊，绰约闲靡，机迅体轻，……。修仪操以显志兮，独驰思乎杳冥。……。喷息激昂，气

若浮云，志若秋霜。

这里充满了对舞蹈形态传神地描绘，让人恍若身临其境，目睹汉代舞蹈家的风彩。更为重要的是，作者通过对不表现任何具体故事情节，不模拟任何生活中的具体动作的纯粹的舞蹈形式——动作姿态，体味到“气若浮云，志若秋霜”这样的心理内容。

通常，学者们总是将《诗大序》和相传是孔门后学编写的《乐记》视为早期舞蹈理论的最高成就。《诗大序》中写道：

> 情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故咏歌之；咏歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。

《乐记》中说：

> 诗言其志也；歌咏其声也；舞动其容也。三者本于心，然后乐器从之。

这两段文字的作者都站在抒情论的立场上，从情感抒发的角度论述了诗、歌、舞等艺术形式的共通性和它们的媒介差异。《诗大序》还涉及到不同艺术形式与不同强度的情感状态的联系，虽未必准确，但可为一家之说。但在我们看来，就舞蹈意识的发展而言，傅毅的《舞赋》具有更重要的意义。这种

意义不仅表现于作者通过文学形式对舞蹈形式进行全面细致的表现，更表现于“修仪操以显志”的提出。如果将它视为一种舞蹈理论的命题，它包含了三个方面的内容：

首先，它继承传统的抒情说理论，强调舞蹈艺术要表现“心志”（“显志”），突出了舞蹈艺术表现人们思想感情的作用。

其次，它注意到舞蹈艺术之“显志”是通过人体的动作姿态（“仪操”）完成的，在强调表现的基础上注重了舞蹈媒介的特征。

如果说前两个方面前人也有所涉及，第三个方面却反映出这一命题的独到之处，这种独到之处主要体现于一个“修”字。《诗大序》与《乐记》的作者都注意到舞蹈是基于情感表现的人体动作的艺术，但他们并未深究这种艺术的形式上的特点，所谓“手之舞之足之蹈之”甚至给人以在情感驱动下无规律而动的错觉，这种表述可能与作者主要关注对象在诗而非舞蹈有关。无论如何，傅毅注意到，“显志”的目的要通过“修仪操”，即通过掌握人体动作姿态的艺术规律才可能达到，标志着对舞蹈艺术理解的新的水平。因此，将《舞赋》，特别是，“修仪操以显志”的命题看作早期舞论的最高表现，是切合实际的。

与汉代舞蹈的包罗万象相忤逆，有代表性的汉代舞蹈理论文字几乎只是在强调舞蹈艺术的表现性特征，关于舞蹈的再现问题却未见涉及。无论是《诗大序》还是张衡、傅毅的词赋都可证明这一点。有理由相信，文人们面对汉代舞蹈多样性的这一现实，在理论上，对再现性的、具备故事性和戏剧性因素的舞蹈作品采取了忽视的态度。

认识上述矛盾是有意义的。汉代的舞蹈理论在一定程度上谱写了中国古代舞蹈观念的主题旋律，日后舞蹈发展的高峰期，不过是用更强大的声响和更多的声部来对这一主题加以展现。

事实上，汉代舞蹈在大溶汇、大综合的总体趋势中，抒情表现的舞蹈得到了长足的发展。特别值得举出的是《巾舞》与《翘袖折腰舞》。“多钱善贾，长袖善舞”，战国时代的思想家韩非便引用过这句民谚。也就是说，在先秦，舞蹈与袖便是联系在一起的。从汉代画象砖石中我们看到，舞蹈家或手持丈余长巾上下舞动，或长袖翘举，纤腰侧折，舞蹈史家认为这是在表演《巾舞》或《翘袖折腰舞》。这类舞蹈在晋代被称作《公莫舞》，也是现代中国《长绸舞》的前身。显然，经过着意夸张的袖与长度非常的巾已不承担具体的模拟任务，作为人体艺术的舞蹈利用它们延长了人的肢体，增加了

人体的表现力，带来了独特的形式美感。长袖、彩巾随人体运动回翔、翻飞、飘忽、激荡，产生出鲜明的表情功能。从现代《长绸舞》造成的审美效果来看，质地柔软，色彩或夺目或淡雅的长绸，经舞者时而徐缓，时而奋扬地恰当运用，的确让人恍若进入一个非再现的，与形式运动相对应的精神世界之中。袖与巾的利用是古中国表现性舞蹈的一大创造，它影响深远，衣被后人。这一创造正是在汉代趋于成熟的。

中国古代舞蹈的鼎盛时期是在唐代。所以这样，在于唐代拥有许多有利的条件，无论从社会的角度来看还是从舞蹈自身的发展来看都是如此。

唐代社会是中国古代历史上最繁荣昌盛的时期，经济的发达，政治的相对稳定为文化发展带来了可能。唐代社会是开放的，它对于各种文化思潮表现出相对的容忍态度。在气象恢宏的长安城市，居住着大量的外国人。佛教徒、伊斯兰教徒、基督教（景教）徒都拥有自己的寺院、礼拜堂，大雁塔作为闻名古今的佛教建筑至今矗立在西安城南，记载基督教在中国传播情况的《大秦景教在中国流行碑》保存在今天陕西碑林博物馆中。唐代社会也是重视文化艺术的。以诗赋取士的制度是这种重视的极端的代表。对于唐代诗坛群星灿烂的局面形成，

这种制度起到了最直接的作用。当时人民群众对于文艺的喜爱也达到了狂热的程度。相传名画家吴道子等人作佛寺壁画，围观者成百上千，欢呼喝彩之声此起彼伏。

就舞蹈自身的发展而论，汉代已造就了舞蹈艺术的繁荣期，在理论上也奠定了坚实的基础。魏晋南北朝时代，长年的战乱为舞蹈的发展带来了困难，但晋代北人南迁和北朝在中原地区的建立，深化了南方与北方，西北部中国与中原地区的经济、文化联系。西曲、吴歌并响于中原，沙锣，羯鼓声震于华夏。音乐舞蹈艺术在这两类文化溶合中获益非浅，以致隋代都城的元宵之夜中，出现“羌笛陇头吟，胡舞龟兹曲”的场面。

西域乐舞

另外值得提及的是唐代统治阶级对舞蹈的热爱与提倡。虽然舞蹈艺术家在唐代，如同在中国古代史上的每一朝代那样依然被人卑视，但舞蹈本身却受到了推

崇。安禄山，杨玉环、裴将军这样显赫一时的人物都擅善于舞场，许许多多士大夫、文人在他们的诗歌中讴歌舞蹈艺术，这些都反映出舞蹈在唐代统治阶级——上至皇亲国戚，下至附庸于李唐政权的知识分子——心目中的地位。

这种种条件汇溶在一起，构成了供舞蹈家们驰骋的大舞台，把中国古代舞蹈推向其最高峰。

唐代舞蹈的最显著特征之一，在于它基本是娱人的。这一时代的代表性舞蹈即“燕乐舞蹈”。“燕”相当于“闲适”，又与“宴”通，这一名称便反映出它的主要用途是用于贵族享乐。燕乐中有一些是来自不同民族和地域的舞蹈节目，与民间舞蹈有着密切的联系。

唐代舞蹈的另一特征是其形式多样，并且多有气象宏大的舞蹈节目。例如在宫廷宴乐的乐部《七部乐》、《九部乐》、《十部乐》中，有汉族乐舞《燕乐》、《清商》，亦有今朝鲜的《高丽伎》，今印度的《天竺伎》，今乌兹别克的《安国伎》，今新疆库车的《龟兹伎》，五光十色，不一而足。除此之外，唐代在对不同民族不同风格的舞蹈加以溶汇的过程中，产生出以中原乐舞为主，汲取其他舞蹈因素的新型乐舞。例如有名的《秦王破阵乐》，相传最初流行于李世民征伐四方的军中，李

世民登基第一年的正月初三，昔日的秦王，今日的天子大宴群臣，演奏了《破阵乐》。日后，依曲编制舞蹈，气势雄伟，歌声雄壮，有鲜明的龟兹风格。再如《五方狮子舞》，北魏时已有狮子舞的记载，唐时它开始在宫廷演出，唐末的《乐府杂录》将它收入龟兹部，可以想见，这一舞蹈的姿态和音乐可能受到了龟兹乐舞的影响。就舞蹈形式而论，唐代记载有独舞，例如公孙大娘的《剑器舞》；多人舞，如《庆善乐》有舞者四人，《景云乐》有八人，而《秦圣乐》有十六人参加表演；此外，《破阵乐》有舞者一百二十人，《大定乐》有舞者一百四十人，《上元乐》舞者达一百八十人。玄宗时，还发生过让几百名宫女表演《上元乐》的事情。众多的舞者，绚丽的服饰，时徐时疾的队列变换，加之鼓乐齐鸣，歌声阵阵，唐代的舞蹈该是何等恢宏壮阔，这是完全可以想见的。

通过对文献材料的分析我们可以看出，舞蹈在唐代是一门独立的艺术形式，这与汉代舞蹈与杂技、武术等大溶汇的情形是不尽相同的。舞蹈的这种独立性，在宫廷的经典性舞蹈中表现得最为充分。

其次，唐代舞蹈在整体上是表现性的。许多文献表明，大多数唐舞都不表现具体的故事情节，不

摸拟具体的生活动作姿态，而是通过人体的形式运动来抒发思想感情。例如诗人杜甫在《观公孙大娘弟子舞剑器行》中写道：

唐代舞蹈在整体上是表现性的

昔有佳人公孙氏，一舞剑器动四方。观者如山色沮丧，天地为之久低昂。㶿如羿射九日落，矫如群帝骖龙翔。来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光。

时而“羿射九日”，时而“群帝龙翔”，又是“雷霆”，又是“江海”，舞蹈家显然不可能一气表现

这许多故事，摸拟这许多事物，诗人的遣词造句恰恰透露出舞蹈家在纯粹的动作姿态中表现出一种昂扬激荡的情绪，作为观众的诗人在这种精神力量的感染下将一系列气象宏大，动人心魄的意象联缀了起来。倘若舞蹈有着鲜明的再现性，诗人完全可以采用叙事方式来描述它。

翻检一下《全唐诗》，元稹、白居易的《胡旋女》，刘言史、李端等人的咏胡腾诗，李白、王建等人的《白纻词》，白居易的《霓裳羽衣歌》，总之，观舞诗或涉及乐舞的唐诗，凡数百首，我们很难找见对叙事性、再现性舞蹈的记述。

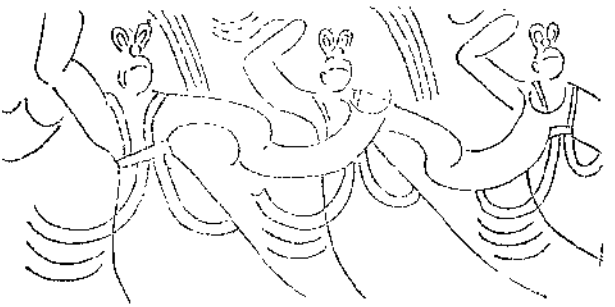
不错，唐代存在着具备再现性的舞蹈，《秦王破阵乐》可以算做一例。它似乎应该是再现出秦王李世民率军勇陷敌阵的场面。但对这种再现性可以详做分析。从选材上看，勇陷敌阵是充满激越情感，充满人体动作，而又不具过于复杂的情节性的事件，这种事件本身为舞蹈表现提供了极大的可能性，在某种程度上可以说，事件本身便是极具“表现性”，特别是舞蹈表现性的。从创作过程来看，《破阵乐》最初是一支乐曲，李世民是依乐制舞的。音乐无疑是再现性最差的艺术形式，充其量，它也只能通过音响近似地模拟一场战斗从始至终的声音过程，况且，作为一支流传甚广的乐曲，《破

阵乐》不应拙劣到模拟自然音响以再现战斗场面的程度。依据音乐提供的概括性、情感性音响形象所创造的再现勇陷敌阵这一特殊事件的舞蹈，它具有一种表现的再现性，或舞蹈化的再现性。对于当时另一代表性舞蹈《兰陵王入阵曲》，也可做如是观。

唐代舞蹈的表现性特征，还可以从唐人对舞蹈的把握方式中得到证明。

先秦时代的舞蹈，因其多用于祭祀目的，常被称作如《大韶》、《大夏》、《大濩》、《大武》等名称，这种命名方式透露出了当时人们的舞蹈意识。例如《大武》，“大”在此是“巨大”、“庄严”的意思，“武”则是指武王克商的业绩。人们这样称呼舞蹈，表明其对舞蹈的把握只在于从一定社会立场出发对舞蹈表现的历史事件的判断。所谓《羽舞》、《旄舞》、《皮弁舞》则多是以舞者手中的道具来对舞蹈加以命名，至于“雩”、“尸”，则是以舞蹈所用于的祭祀仪式本身来命名的舞蹈，反映出对舞蹈宗教功用的重视。汉代的舞蹈多以道具、技巧特征和舞蹈产生的地域命名，例如《袖舞》、《巾舞》、《巴渝舞》等。在唐代，也不乏表示统治者功德、舞蹈道具、舞蹈产生地域的舞名，值得重视的是，唐人在这种命名的基础上又对

一些燕乐歌舞加以分类，一曰“健舞”，一曰“软舞”。据学者们研究，属于健舞的如《阿辽》、《拓技》、《剑器》、《胡旋》、《胡腾》、《达摩支》等，它们大都雄健、明快、爽朗；属于软舞的如《垂罗手》、《凉州》、《六幺》、《屈枝》、《团圆旋》等，它们则舒缓、优美、柔婉。



抒情表现的鼎盛时代

这种分类方式提示我们，唐人已超越了以舞蹈的实际功用、道具来命名舞蹈的范畴，而且，正是由于这些舞蹈的非再现性质，使他们也不可能用某一历史事件来对舞蹈加以命名。这就促使他们从健与软，即阳刚与阴柔的风格高度出发，对于舞蹈形态的特征，进而也是对它们所表现的心理内容的物质加以把握。这种命名——分类法形成了一组舞蹈史上的重要的理论范畴，在某种意义上，它们也是中国舞蹈和舞蹈意识演变的标识。

我们认为，唐代舞蹈的独立性，它在整体上的表现性，是中国古代舞蹈发展至鼎盛期的基本标志。当这两种标志在我们探索历史的视野中逐渐消失的时候，恰恰是中国古代舞蹈盛极而衰，走向衰微的时候。

这一转变是在宋元时代开始的。

宋元杂剧的兴起是中国古代文艺史上的重大事件。今天的学者不厌其烦地在中国远古的艺术形式中去发现戏剧因素，但应承认，比之西方，中国戏剧的成熟要晚些时候。我们采用最通行的说法，认为在宋元时代戏曲进入它的成熟昌盛期，其后它经历了千余年的发展，在很长时间里成为中国最主要的艺术形式，在今天才开始面临危机。

钱钟书先生在《宋诗选注》的《序》中写道：

> 有唐诗作榜样是宋人的大幸，也是宋人的大不幸。看了这个好榜样，宋代诗人就学了乖，会在技巧和语言方面精益求精；同时，有了这个好榜样，他们也偷起懒来，放纵了摹仿和依赖的惰性。……宋人能够把唐人修筑的道路延长了，疏凿的河流加深了，可是不曾冒险开荒，没有去发现新天地。

宋代的舞蹈与宋代的诗歌有某种类似之处。舞蹈史家们考定，宋舞在很大程度上是对唐舞的复现，许多唐代舞蹈被承唐的宋人保留了下来。例如《拓拔》、《浑脱》、《菩萨蛮》、《解红》等等。宋代舞者亦如宋代诗人，力图“把唐人修筑的道路延长，疏凿的河流加深”，他们为保留下来的唐舞增加了表演人员，制定了严格的演出程式，使它们成为所谓“队舞”。

如果认为宋人在舞蹈领域毫无创造，那也是不公平的。宋人不仅将唐舞改制为舞者众多，程式严格的队舞，他们还使舞蹈出现了综合化的趋向。这里的综合化，是指宋代多有唱、念、舞综合的艺术形式，宋代舞者边歌边舞。宋人还开始在舞蹈中广泛运用道具，而且并非是如彩巾那样增加人体表现力的道具。例如在《献仙桃》中设桌子，在《剑舞》中除桌子以外，竟设下酒果、纸笔等等，已接近于后来戏曲中的布景。唱与念的加入增强了舞蹈——如果还可以算作舞蹈的话——的叙事、再现能力，大量道具乃至布景的运用，增强了环境的真实感，与此相适应，宋舞有了情节化的倾向。洪适在其《盘州集》中记载过《降黄龙舞》和《南吕薄媚舞》，一个取材于唐人沈既济的传奇小说，一个依前蜀名妓灼灼的传说故事而来，二者都有较复杂的

情节和鲜明的故事性。更为引人注意的是，在表演《剑器舞》时，宋人竟加上杜甫，张旭等人观舞的故事，这与唐时的《剑器舞》显然是相距甚远了。

如果这一切也可以算成“延长”和“加深”的话，延长了的道路将把古代舞蹈引向歧途，加深了的河流将为古代舞蹈带来灭顶之灾。

中国戏曲是一种独特的歌舞剧，叙事性是其结构的内核，唱、念、做、打是其基本的形式要素。宋舞的情节化，综合化倾向正好印合了戏曲的需要，或言之，中国戏曲作为一种综合艺术，得益于诗，乐、舞等姊妹艺术，宋代舞蹈则为它提供了一个可资借鉴的形式蓝本。时至元代，这种情况愈演愈烈，除宫廷还存在承宋而来的队舞之外，社会上的舞蹈大部分已逐渐溶入戏曲（杂剧）之中了。元代杂剧中，舞蹈通常以两类形式存在：

一类是游离于剧情之外的，常于幕间演出的插入性舞蹈；

一类则是与剧情密切相关的，作为戏曲叙事链条中一环的舞蹈。

总之，舞蹈已渐渐成为戏曲的附庸了。

如果说汉代的舞蹈象是旭日东升，达到鼎盛期的唐舞则是日在中天，大型的宋代队舞仿佛是回光返照，元代舞蹈的状态则已标志着中国古代舞蹈日

近黄昏，无力地徘徊在西边的天际。到了明清时代，除了祭祀舞蹈和官僚们豢养家伎表演的舞蹈之外，舞蹈已大部被戏曲吞噬，消化在自己的艺术结构之中。

中国古代的经典舞蹈——不包括民间舞——走完了一段辉煌的历程，它衰微了。

不少学者认为，即使在明清，古代舞蹈也并未衰微败落，它们只是融汇于戏曲之中了。

我们不同意这种看法。

的确，在戏曲中，舞蹈作为一种因素，而且是重要的因素存在着，戏曲表演者以唱、念、做、打为其基本功，而“做”和“打”都包含鲜明的舞蹈意味。然而，这不是真正的舞蹈。

在戏曲之中，无论“做”还是“打”，大部分动作姿态都是生活动作的夸张、放大，在戏曲表演中，它们的首要功能在于表现人物动作，进而为戏曲化地塑造人物性格服务；在戏曲结构中，它是受整体结构规定的一种结构元素，即使一些较远地离开模拟，具备某些属于舞蹈的审美价值的舞段也不例外。舞蹈在这一结构中无法依据人体艺术独特的规律去展示独立于戏曲结构之外的东西。从它们出现的位置来看，它们是符合剧情规定的，从它们创造的气氛来看，它们是服务于全剧的审美效果的。

在这里，舞蹈作为一种活动于戏曲结构之中的元素还存在着，作为独立的艺术形式，它不存在了。

对于舞蹈来说，发生在汉代与宋元之后的两次综合有着质的不同。在汉代，舞蹈立于主动的位置，大胆吸收武术、杂技的高难度动作，为我所用，借以摆脱呆板的祭祀舞蹈的程式，为脱颖而出积聚力量。宋元之后，舞蹈处于被动的地位，作为主体的戏曲为己所用地对它进行选择与综合，使它最终成为一种附庸。正如作为唐代文学最高成就的诗歌在明清让位于崛起的小说那样，在表演艺术领域，作为汉唐气象一部分的舞蹈消失在崛起的戏曲之中。

这种审美焦点变迁的根源绝非只言片语可以道尽；但有一点是明显的，一个抒情表现的时代退去了，走来的是一个叙事再现的时代。

舞蹈，当其在宋代为戏曲的产生奠定了基础之后，等待它的命运竟是不断地被吸收、溶化，最后是独立地位的丧失，这不能不是它的遗憾！

值得庆幸的是，它并未绝迹（这里不是指民间舞蹈，民间舞蹈从来执著地存在着），唯其如此，才使得新中国的舞蹈家们能够从戏曲中辨认出它们，发掘出它们，并尽力使之再度独立出来，以中国古典舞的名义出现在当代中国的舞台上。

然而，它已是一种被戏曲依据自身的要求选择过的，咀嚼过的舞蹈，它是往日光荣的记忆，是被滤化过的遗迹。

中国古典舞是一类舞蹈，但它是被戏曲艺术有选择地扬弃过的舞蹈。

1-2 舞蹈的扬弃

——西方芭蕾的历程

在西方古代的历史上，古希腊的文明象是光焰夺目的灯塔，它不仅是西方文明发展中一段辉煌的历程，它的光芒还透过了中世纪沉沉的夜幕，照亮了近代的欧洲，使无数哲学家、科学家、诗人和艺术家能够高扬它的旗帜，以古代的名义去开拓新时代文明发展的道路。

在文艺领域内，古希腊人为人们奉献出瑰丽的神话，多采的戏剧，宏伟的史诗和肃穆高贵的造型艺术。可以认为，西方文艺中叙事和迷恋于准确再现事物的传统，与希腊的文艺精神是分不开的。

舞蹈在希腊也是发达的。荷马在他的诗章中便描述过舞蹈的场面。那时的人们，在婚礼、收获等场合，常常跳起热烈的自娱舞蹈。《伊里亚特》

里，诗人描写了阿希切里盾牌上，人们伴着七弦琴起舞的图案。在祭祀希腊众神的舞蹈中，女舞蹈家的舞姿庄重，表情肃穆，而在为酒神狄奥尼西斯奉献供品的时候，舞蹈又放浪起来，在狂乱的形式中渲泄着他们的热情。

历史学家告诉我们，希腊人相信，舞蹈可以使人身心合谐，同时他们还认为，对于即将参加家庭与宗教仪式的儿童们来说，学习舞蹈是必要的。因此，古希腊的儿童们很小便要接受舞蹈训练。孔武斗狠，采取清教徒式生活方式的斯巴达人，从五岁起便要学习一种操练舞蹈，在长笛的伴奏下，孩子们认真地演练着战斗动作。古希腊出名的哲学家苏格拉底曾说过，优秀的舞蹈者也会是优秀的战士。

虽然我们可以从古希腊雕塑表现的健美的人体中，想见那一时代舞者的英姿，从流传至今的瓶画和《胜利女神》飞扬的裙裾中，推知当时舞蹈的繁荣，但无论如何，作为动态艺术的古希腊舞蹈已不可复现了，即便是邓肯女士——她鼓吹“回到希腊”——所创作的某些舞蹈，也只是以考古资料为契机的现代精神的产物。

更多地阅读一下有关古希腊文化的文献，可以看到，艺术应该模仿自然的观念在那时的美学中占有至高无上的地位，而戏剧在古代艺术形式中显然

是最易用来模仿的一种。希腊的思想家们论及文艺，滔滔不绝，议论横生，而这滔滔之论，多数是针对戏剧而发的。柏拉图的诋毁，亚里士多德的标榜，其主要对象是诗人，即剧体诗人，戏剧作家。在历史著作中，埃斯库勒斯、欧里庇德斯、索福克勒斯、阿芬那留斯，一系列戏剧大师的名字熠熠生辉，我们却无法找出哪位舞蹈家能够分享到历史学家们如此慷慨的赞誉。可以认为，在古希腊人那里，戏剧是比舞蹈更为重要的表演艺术形式；很可能，这是由于戏剧比舞蹈能更好地完成希腊人赋与艺术的模仿的使命。

流行于西方世界的基督教，本来是不该干涉舞蹈的，起码，不应该禁绝舞蹈。在《圣经》中记载着，以色列人逃出埃及之后，摩西的姐姐米利安率领妇女兴奋地起舞以表示庆祝；当人们把上帝的约柜抬出来时，大卫王还曾和大家一起"作乐跳舞"。的确，初期的教会并不排斥传统的舞蹈，只是力图改造它，利用它。进行宗教仪式时，信徒们齐声高唱着，在神父，甚至是主教的率领下，跳起所谓"神圣舞蹈"。曾有一度，这种礼拜舞蹈对于教职人员来说是一种重要的技能，他们都专心地接受舞蹈训练。罗马的圣巴西留斯曾说过："舞蹈在天国是重要的任务，所以，信徒在地上必须学会它。"

这种情况后来发生了变化。

如果说欧洲古代的建筑、雕塑、绘画和音乐的发展都曾得益于教会，或言之，这些艺术形式以宗教的名义获得了发展的话，教会，却在欧洲舞蹈的历史上写下了最黑暗的一页。神学家们逐渐将人的灵魂与肉体绝对地对立起来，人类身体的文化便开始遭到摧残。据说，在圣餐仪式上，舞蹈的男女常常做出一些爱恋的行为。教会中的卫道士们愤慨了，这些人齐声诅咒人们对神的亵渎，痛心疾首于人类道德的沦丧。圣奥古斯丘斯曾用充满恫吓的语言说："舞蹈圈子的中心有恶魔，人们是围绕着那个恶魔转圈跳舞。""舞蹈中的步伐是一步步地走向地狱的底层。"公元五百七十三年，欧赛路宗教会议颁布决议，禁止在教堂中跳轮舞，不少极端的教士则在自己任职的教区禁止所有舞蹈。

教会是中世纪西方人精神生活的中心。教会的禁令实际上造成了为统治阶级所认可的一个时代的经典舞蹈的绝迹，造成了经典舞蹈发展历史上的断裂层。然而，西方人的舞蹈天性并未因之而泯灭，"神圣舞蹈"，一种娱神的舞蹈被以神的名义禁止，"通俗舞蹈"，一种娱人的舞蹈却得以以更纯粹的人的名义而出现。

教会的禁令受到了广泛的反抗。在法国，在西

班牙，人们坚持在宗教活动中跳舞，并持续了很长时期，以至法国政府不得不进行干预。“上帝的仆人”神职人员们也难免常常要舞蹈起来，十三世纪末的米尔提兹主教在与两位妇女相伴而舞时，竟因跳跃过度而一命呜呼。一位骑士洛米塔尔游历至莱茵河畔的努易斯女修道院，被邀请参加了一个令他难忘的舞会。他回忆说：“和这么多美丽的修女为伴为舞，对我来说是从来没有过的事。”最重要的是，在中世纪，在宗教的高压和专制的禁令下，平民们自娱舞蹈却炽烈地发展起来了。最初，慑于教会的淫威，人们秘密地在室内跳舞，后来，勇敢的舞蹈爱好者走向村中的空地，甚至是属于教会的广场。地方的神职人员也只好佯作不知。这种自娱性舞蹈广泛地存在于欧洲大陆，它种类众多，风格多样，在一些地区，每个村庄都会拥有几种舞蹈。这些舞蹈一般伴以歌唱，采用全体舞者合唱，或领舞者主唱，其他人伴唱的形式。据说，舞姿与歌词没有多少联系，舞蹈只和音乐的节奏相协调。这些民间舞蹈是属于大众的，因此也是简单易学的，多采用集体舞蹈的形式。冲破了宗教的戒规，舞蹈者们多表现炽烈与直率的感情，当然，这也引发了不少男女间的情感纠葛。

欧洲中世纪舞蹈的历史上还发生过一件令人毛

骨悚然的事件，它的原因至今尚未得到很好的解释。

从十一世纪起，欧洲开始出现一些患有“舞蹈狂”的人。发病时，他们粗野地旋转，叫嚣，拼命地跺踏地面，身体弯曲扭转，其狂热程度，让人瞠目结舌。一三七四年七月，德国阿罕地方出现“舞蹈狂”的高潮，形成了一种迅速蔓延的群众性传染病。狂人们奔突在黄尘飞扬的道路上，道旁充满好奇又恐惧的人群，许多围观者不久也加入了这一发狂的行列，最后出现一千多人舞作一团的恐怖场面。这种病态的现象直到十八世纪还时有出现。在莱茵河到多瑙河之间的村镇，每年六月十五日至二十四日便有舞蹈狂人出现。普鲁士与莱茵地区的边界有个叫作叶希塔那哈的城镇，每年五月十八日有病人出现。据说，这时狂人们的症状较前稳定，但发病的规模却更大了。在叶城，舞蹈狂人加上围观起哄者，竟可达一万五千人之多。

在一个明令禁绝舞蹈的时代，竟产生如此让人困惑的病态的舞蹈现象，这使舞蹈历史学家实在不好解释。如日本学者邦正美在《舞蹈文化史》中指出的，他们一方面感到“这完全是不可思议的”，另一方面也意识到，“舞蹈狂之所以变得如此激烈，是由于有当时的社会背景成为基础的。”“歇

收和因之产生的饥荒和社会的不安定，使人们对政治毫无希望，于是绝望的感觉不断增长。”“病人在狂跳的时候，什么也看不见，听不见。只隐约地看到类似精灵的幻影，而且确信天国已经打开”。“舞蹈狂”，“它是带有宗教外表的中世纪的特殊时代的产物。”

今天的精神病学者或许可以从精神病理来解释这一现象，但作为一种群众性的精神病态，不可以脱离那个战乱、专制的时代而得到完满的解释。物质的匮乏，精神的窒息熬煎着苦难的民众，那个病态的时代造就了病态的人群，病态的人群又跳着病态的舞蹈。在中世纪，人们认为舞蹈狂人们是魔鬼的牺牲品，采用冷水浇淋、拳脚相加的手段对之进行“治疗”。事实上，神权的魔鬼统治了那个时代，狂人们正是这一魔鬼的牺牲。

在“通俗舞蹈”流行的同时，中世纪贵族中也开始流行娱乐性舞蹈。贵族们用于社交和宫廷享乐的舞蹈失却了民众舞蹈中的大胆与直率，它日趋典雅和细致，形式与服装都有了越来越严格的规定，变得矫揉造作起来。这种舞蹈不仅为贵族们带来了享乐，也成为教育他们学会举止风度的手段，成为他们跻身上流社会的必修课。

无论如何，中世纪的欧洲舞蹈都只停留在自娱

的水平上，它们不用于表演，舞蹈语汇比较简单，不能看作表现艺术理想的经典性舞蹈。然而在它们中间，在这些有着广泛群众基础的舞蹈中间，已孕育着西方经典舞蹈——芭蕾——的诞生。

芭蕾（ballet）来源于拉丁文的 ballo，意为“跳跃”。它和 dance 一起成为后来西方人对舞蹈的称呼。原义为“跳跃”的词衍生出“舞蹈”的意思，其中有着复杂的原因。据说，中世纪的舞蹈中存在许多高跳的动作，理论家将它们解释为反抗精神压力的心理状态的人体表现。大约由于舞蹈中的这些高跳动作，使西方人把舞蹈与跳跃联系了起来，造成了芭蕾一词的现代含意。在今天的使用中，芭蕾一词又可分出两种意思：

一是指一种特定形式的舞蹈，对于一般观众而言，它常意味着那种人体外开，女演员身着白色纱裙，立在足尖之上的舞蹈；

二是指舞剧，可以兼指采用芭蕾形式创作的舞剧和其他民族舞蹈形式的舞剧。

舞蹈史家们一般认为，作为一种舞蹈形式，芭蕾的种子是在文艺复兴的高潮时代播下的。产生过不少文艺复兴巨人的意大利名城佛罗伦萨，在芭蕾的萌生期占据了重要的位置。

在这座“意大利艺术之母和文化之都”，名门

望族的男女们都是颇具技艺的舞蹈家。在那些日日宴饮，夜夜笙歌的日子里，他们总是一边吟诗歌唱，一边舞蹈。在各种豪华的娱乐活动之中，铺张而丰盛的晚宴是一个重要的内容，舞蹈常常穿插于晚宴之中，与晚宴密切配合。舞蹈中出场的神话人物常象征着侍者们正好送上的菜和酒。例如，海神和虾兵蟹将登场时，餐桌上正好摆着海味；果树女神出现了，也就是水果要送上的时刻。舞蹈史家克里斯普甚至认为，今天法国菜单上的某些美味佳肴的名字，可以从舞蹈的人物名字中得到解释。大约由于这个原因，这时的芭蕾被称作“晚宴芭蕾”。

意大利壮丽的文艺复兴运动很快波及到欧洲的其他国家。“令人心旷神怡”的“晚宴芭蕾”随之在一些国家的宫廷中出现，成为受皇室和贵族们喜爱的“宫廷芭蕾”。

美国的理查·克劳斯在与别人合作的《芭蕾简史》中说：“在文艺复兴时期，欧洲所有的皇宫都把舞蹈当作宫廷生活每天的必需的附属物。英国的伊丽莎白皇后曾说，她之所以委任哈顿为大臣，并非由于他在法律方面有特殊的智慧，而是因为‘他在鞋面上打活结，跳完美无缺的《孔雀舞》’……”

米勒在他的《舞典》中说：“以往的朝臣以威

武有力为荣，现在更讲究机智和敏捷，追求服装轻便点，态度文雅些，斗剑更熟练，而跳舞更加讲究技巧，……”

依据牧师塔伯罗特在十六世纪所写的《舞蹈艺术与教育史》中所说的，这一时代的宫廷舞蹈可以分为低舞（Basse Danse）和高舞（Haute Danse），亦称地面舞与离地舞。低舞要求舞者双脚不离开地面，显得文雅庄重；高舞包括双脚离地的跑跳步与双脚的并跑步，显得活跃奔放。这些姿态特征后经法国、意大利舞蹈大师们的整理推敲，成为古典芭蕾技术的基础。

舞蹈史家一般认为，一五八一年《皇后的喜剧芭蕾》的上演，标志着第一部芭蕾舞剧的诞生。这部舞剧是由法国亨利三世宫廷在枫丹白露主持演出的，主持人是当时的法国王后，舞蹈史研究必须提及的人物——凯瑟琳·德·梅迪奇（Catharine de Medici）。

凯瑟琳是位意大利公爵的宠女，她深谙艺术，酷爱荣华，成年后与法国奥尔良公爵结合。一五四七年成为法国王后。丈夫死后，她的三个儿子相继成为法国国王，即弗朗西二世、查理九世和亨利三世。据说这个精通权术的女人利用辉煌的宫廷芭蕾转移儿子们的注意力，使自己在三十多年中成为法

兰西实际的统治者。

凯瑟琳聘用了意大利舞蹈家波若叶(Balthasar de Beaujoeulx)，后者创作了《皇后的喜剧芭蕾》。在这部芭蕾中，作者揉合了《圣经》故事，希腊和罗马时代的神话；由专职官吏谱写音乐与歌曲、创作诗歌，制作豪华的布景，演出长达六个小时，耗资三百五十万法郎。在此之前，波若叶虽然还曾创作过一部《波兰人芭蕾》，但《皇后的喜剧芭蕾》由于拥有一个基本的戏剧主题而被认为是第一部真正的芭蕾作品。

虽然波若叶注重姿态动作的形式感，把他的芭蕾定义为“几个人在一起跳舞的几何图案组合”，但他的“真正的芭蕾作品”取材于古代传说、神话和史诗，有了明显的故事性，有了“戏剧主题”。叙事性——再现性的一类——比“晚宴芭蕾”更强了。撇开古希腊的戏剧不论，当时的欧洲已有了德国的萨克斯（1494—1576），意大利的马基雅维里(1469—1527)、西班牙的塞万提斯(1547—1619)、维迦（1562—1635）、英国的莎士比亚（1564—1616）、马娄（1564—1593）、本琼生（1572—1637）等一系列卓越的戏剧大师。在当时处于戏剧发展落后阶段的法兰西，初具规模的职业剧团已开始争取在巴黎的演出权，皮埃尔·高乃依（1606—

1684)、若望·拉辛(1639—1699)、莫里哀(1622—1673)这几位光耀法兰西文化史的戏剧巨人将在以后的半个世纪里相继诞生。可以认为，芭蕾从它诞生伊始，便背靠着一个戏剧的传统，面对着一个戏剧的环境。

这样，芭蕾面临着这样的选择，是走戏剧的路，增强自身的叙事性，还是选择、扬弃戏剧，从中汲取有益于舞蹈发展的部分，使自己成长为一种成熟、完善的艺术形式？这一选择是一个漫长的历史过程，但它的确存在于芭蕾发展的历程之中。虽然，两条道路时常交织在一起，难辨彼此。

这种选择的复杂交织的状态，在芭蕾发展的重要时代，路易十四时代得到了较为典型的表现。

路易十四是法国一位颇有建树的君主，被人称为“太阳王”。但这一称号的来源，并非是他如日经天的帝业，而是由于他酷爱舞蹈，乐于在芭蕾《夜晚》中扮演太阳这一角色。这位君王不仅自己参加演出，他最大的贡献在于全力支持的舞蹈事业。在他的支持下，建立了欧洲第一所皇家舞蹈学院，意大利艺术家吕利(Jean Baptiste Lully)任院长时，开始切实地培养专业舞蹈演员。吕利将话剧、歌剧和舞蹈结合了起来，溶诗体的对白、歌唱和芭蕾为一体，开始着手改变芭蕾用于宫廷表演

的性质，采用了正式的舞台。吕利的实践使芭蕾演出不再是业余演员能够胜任的，它已从社交活动发展为一种剧场艺术。也是在路易十四的支持下，"太阳王"的舞蹈教师夏尔·皮埃尔·博尚（Charls Pierre Beauchamps）为芭蕾建立起一套动作姿态的规则，规定出四肢的基本部位以及各种动作的基本样式。例如沿用至今的外开性的脚的五个基本位置，便是博尚在1700年规定的。我们今天所见到的芭蕾这种特殊姿态动作的舞蹈形式，在那时便出现了自己的雏形。

吕利的主张导引出一种矛盾的现象，一方面，它使芭蕾戏剧化了，确切地说，歌舞剧化了。对白与歌唱增加了当时芭蕾讲述故事的能力，同时也难免削弱舞蹈本身的表现力；另一方面，吕利使芭蕾的技术性得到加强，使舞蹈演员成为一种专业，为舞蹈语汇的丰富，舞蹈表现力的进一步发展创造了前提。他使芭蕾如戏剧那样在剧场中演出，也使之从贵族们社交娱乐的狭小圈子里得以挣脱，使之获得了一个更为广阔的天地。

历史充满矛盾的运动着，芭蕾的历史亦然。戏剧化和舞蹈化的倾向一面齐头并进，一面又各自为自己争夺着生存的空间。

博尚的姿态规则的建立进一步表现出芭蕾趋于

形式化的趋向，它表示着舞蹈语汇体系的形成，并且要在当时杂凑般的芭蕾中占有相对独立的位置。这种更为技巧化的体系吸引了演员与观众去学习和欣赏高难度的动作，其结果之一是舞蹈姿态与舞剧情节的游离。发展至十八世纪的“芭蕾歌剧”，几幕间的内容几乎不相关，戏剧情节名存实亡，歌唱家和舞蹈家各自在舞台上尽情显示自己的技巧，芭蕾失去了一件艺术品所必须的完整和统一性。

这种状况的出现——虽然叙事性减弱了，舞蹈家有了表现自己的余地——并非是芭蕾的幸运，对技术与装饰性动作的片面追求使它产生了流于空洞浮华的可能。但实际上，戏剧与芭蕾的姻缘并未断绝，芭蕾还要高扬戏剧的旗帜来完成自身的变革。

高擎旗帜的旗手是让——乔治·诺维尔（Jeaw-George Noverre）。

诺维尔十六岁时登台演出，二十岁即被任命为芭蕾大师。他是出色的演员、杰出的编导，也是有见地的批评家。他坚信舞蹈是戏剧表现与思想交流的工具，反对它成为歌唱家的附庸和与剧情无关的技巧的炫耀。在他的《舞蹈和舞剧书信集》里，诺维尔要求芭蕾通过戏剧的表现在情绪上打动观众，要求芭蕾拥有合乎逻辑的故事作中心主题，勇于删除与这一中心无关的舞蹈。总之，芭蕾要用动作来讲

故事，而不是求助于对白和歌唱。在实践中，诺维尔常是首先找到合适的题材，创作出舞台剧本或诗篇，并设计出舞蹈动作来表现剧本或诗的内容；继之，将舞蹈设计向作曲家阐释，由他们创作出只属于这部舞剧的音乐，而不是象以往，随意地选用一些乐曲来拼凑。

诺维尔的见解在当时虽然没有得到全面地贯彻，但它对西方芭蕾的影响是巨大的。它意味着芭蕾摆脱了对白和歌唱，成为一种人体动作的艺术。诺维尔要求芭蕾用动作来讲故事的观点，冲击、改造了空洞浮华地炫耀技巧的风气，为芭蕾与人们的生活、人们的心理活动之间建立了一种更为深刻的联系。应该指出，诺维尔的理论包含了一种倾向，即它强调芭蕾要“讲故事”，而什么样的故事是易于芭蕾“讲述”的，芭蕾应该如何去“讲述”，并未得到明晰的回答。如果舞蹈的每一动作姿态都服务于故事，如果举手投足都找到了生活姿态做依据、故事成许“讲”得更好一些了，舞蹈却因之蜕变为哑剧。在一种强大的叙事的、再现的传统的推动下，芭蕾不是没有这种发展的可能的——一种导致舞蹈死亡的可能。

法国大革命爆发了，它冲击了欧洲的政治、经济秩序，冲击了人们的观念，它震荡了欧洲大陆，

这一思潮，便是浪漫主义

……

文学艺术界在大革命后滋生出一种新的文化思潮。一个多世纪里，它席卷了诗歌、音乐、绘画、文学，芭蕾也在所难免，确切地说，它把芭蕾引入一个“黄金时代”。

这一思潮，便是浪漫主义。

浪漫主义的艺术家们大都充满奔放的热情和对精神自由的向往，大革命所焕发出的冲脱一切羁绊的情感力量在他们的作品中得到表现。著名的浪漫主义画家德拉克洛瓦还曾让象征革命的自由女神战

斗于街垒上的场面出现在自己的画面之上。浪漫主义艺术家们的作品不象古典主义作品那样追求对客观对象精确的理想化的再现，情感的表现是它们的共同特点。在文学界，浪漫主义的伟大代表首推法国诗人，小说家，戏剧家维克多·雨果，在舞蹈界，雨果的同胞，记者、批评家、舞剧编剧戈蒂埃（Theophile Gautier）是浪漫主义的大师。

格斯特写道：

> ……十八世纪是理性的时代，艺术家倾向于向外看，并集中意趣于成就一种古典的、完美的艺术品，经常牺牲感受和内容含义。浪漫派的号角是呼唤自由……从古典主义的束缚下……在爆发起义中，大多数经历战争和不稳定时期成长起来的新一代艺术家……自己倾向于内在情感，他们寻求更多的个人表现，让他们的想象和灵感自由翱翔在抒情主义的高峰之巅……。
>
> ——转引自郭明达编译《芭蕾简史》

身处浪漫主义浪潮之中的戈蒂埃编写了《吉赛尔》。在这部浪漫主义的巨制中，戈蒂埃主要讲述的是一个情节十分简单但充满了幻想和情感的人神恋

爱的故事。简单的故事情节使舞蹈可以依靠自身来承担叙事的任务，不至于蜕变为哑剧，故事中包含的浪漫的幻想和充沛的情感，又使舞蹈的表现性特征得以很好的发挥。戈蒂埃实践了诺维尔的理想，他摈弃了对白和歌唱，完成了音乐与舞蹈的统一，同时，他又没有象诺维尔和维甘诺（Salvatore Vigano）等人那样，把芭蕾变为有强烈哑剧化倾向的“舞蹈剧”，浪漫主义芭蕾开始在汲取戏剧营养，又保证舞蹈的独立性的选择之中，找到一条合适的道路。

是浪漫主义思潮拯救了芭蕾吗？如果没有浪漫主义，芭蕾会怎样呢？历史不是一个自然科学家的实验室，我们无法再造出一些必要的条件来检验我们所感兴趣的问题，这真是一种遗憾。

浪漫主义对芭蕾的贡献不仅在于它能够提供适于芭蕾表现的故事，它也改造、创造了芭蕾的动作姿态。在这方面，伟大的舞蹈家玛丽·塔里奥妮（Maria Taglioni）是一个值得提及的人物。

塔里奥妮的父亲菲里普曾为自己的女儿编导过一部舞剧《仙女》。如大部分浪漫主义芭蕾作品那样，这部舞剧只有简单的情节，它描绘森林中一只神奇的动物和一位苏格兰人恋爱的悲剧。不寻常的是，剧中的女演员们开始穿上白色的薄纱裙，舞台上出现了一种微光闪烁，迷离扑朔，宛若神话世界

的效果。塔里奥妮在演出中采用了足尖技术，这种在当时看来是高难度的动作理所当然地引起了轰动。或许，在她之前也曾有人尝试站立在足尖上舞蹈，然而，塔里奥妮因为第一个用这种技术创造出动人的舞蹈形象而被载入史册。西方的舞蹈批评家不无激情地写道："部分地由于渴望难以遂愿的事物，舞蹈变得越来越向上升举。女演员通过翱翔空中和足尖跳舞，向地心引力挑战。"（见郭明达编译《芭蕾简史》）

至此，芭蕾舞台上开始奔驰、飘荡着那些身着白纱裙，轻盈地以足尖舞动的形象，这也正是今天的观众们从芭蕾中获得的最为难忘的形象。是法国大革命唤醒的自由意识，特别是浪漫主义思潮特有的精神——情感表现与挣脱羁绊的意识作为一种心理的驱动力促使演员们在足尖上站立起来。这一姿态提高了演员的身体重心，通过力图摆脱地心引力的生理的努力，体现出心理水平上向周围的世界拓展的精神——关于这一点，下一章将作专门论述。

十九世纪的三、四十年代是西欧浪漫芭蕾的鼎盛时期，产生了数量可观的彪炳舞蹈史册的作品。这之后，千篇一律的仙女恋爱故事，无休止地对技巧与美貌的炫耀，加之一些社会性的原因，芭蕾"黄金时代"的光泽变得暗淡了。然而，这仅是就西

欧，特别是法国而言，处于窘境的芭蕾在俄国却寻找到了进一步繁荣与发展的天地。在这片世界最宽广的土地上，芭蕾发展的浪潮层浪迭起，这些浪头推出的俄罗斯芭蕾学派，至今雄视世界舞坛；从这个学派中衍生出的一些支脉，也纷纷在当代芭蕾众多的流派中各据一席地位。

在当时俄国统治者沙皇的直接支持下，一些著名的芭蕾编导云集圣彼得堡，许多名噪一时的舞蹈演员也来到俄国演出，他们对俄国芭蕾产生了巨大的影响。尤值一提的是法国人彼季帕（Mariws Petipa），俄罗斯古典芭蕾的辉煌成就和这个名字是分不开的。

这位出生于马赛城的舞蹈家在俄罗斯生活了六十三年。在这漫长的岁月里，他创作编导了六十多部作品。最富盛名的是《堂·吉诃德》、《睡美人》、《天鹅湖》、《雷蒙达》、《舞姬》等。在创作中，他和音乐大师柴柯夫斯基、格拉祖诺夫等人的合作也是引人注目的。彼季帕使浪漫主义芭蕾结构趋于定型化，风格更加严整、完善，以致一些西方评论家认为，彼季帕的遗产已经成为西方古典芭蕾得以继续存在的重要因素。然而，彼季帕亦如大部分试图把某种风格完善化的艺术家一样，往往使这种风格变得“僵硬而缺乏灵感”，在一种完善

和程式化的姿态中，阉割了艺术最动人的力量。

艺术的发展往往是这样，每一种新的形式，新的风格出现了，它们必定要走向完善，而向着尽善尽美前进的道路，也就是它们的生命力消退的道路，如果说追求完美是艺术家的天性的话，这真是一个包含着悲剧的天性。

当俄国芭蕾面临上述危机的时刻，有两个人走出来挽狂澜于既倒。一个是天才的舞蹈活动家佳杰列夫（Serge Diaghilev），另一个是被称为从古典芭蕾向现代芭蕾转变的桥梁式的人物，演员、舞剧编导米哈伊尔·福金（Michael Fokine）。

不是演员也并非编导，仅作为一个活动家而对芭蕾的发展给予巨大的影响，佳杰列夫可以算独一无二的人物。这位法学系毕业生组织起一个阵容强大的舞团，在经济拮据的情况下振兴了俄国的芭蕾，并通过旅行演出引起全欧洲的瞩目，创造出一个所谓“芭蕾国际化时期”。佳杰列夫不仅具有全面的艺术修养，而且有着非凡的组织能力。由于他的魅力，一代艺术巨匠斯特拉夫斯基，德彪西、毕加索等人都曾被吸引到芭蕾的事业中来。在他领导的舞团中，产生了尼津斯基、马辛尼、尼津斯卡、巴兰钦、巴芙洛瓦等一连串芭蕾大师，曾作过舞团首席编导的福金，也是这“风流人物”的行列里的

一员。

作为一个舞剧编导，福金不满于哑剧与舞段分离，不满于芭蕾动作姿态的程式化，他甚至用偏激的语言诅咒芭蕾的动作规范。他指责说："传统的舞剧忘掉了人的自然美。它企图以程式化的手势比划来代替反映心理、情绪的手势。它空想出了一批描叙的、象征的，其实什么也描叙不了，象征不了的手势。""芭蕾舞剧抛弃了表情手势，从而使舞蹈变得没有表情，成了软功式的、机械的、空洞的了。"他提出了一个大胆冲破程式，带有现代舞理论色彩的说法——虽然他后来在现代舞艺术家面前挺而捍卫芭蕾："为了把舞蹈的精神内容还给它，必须在舞蹈中从姿势出发，把姿势建立在自然表现的规律的基础上。"（《福金论文选译·新的舞剧》）。

为了实现自己的主张，福金追求情节化的造型、追求舞剧中各元素的整一性，打破程式和哑剧与舞蹈的无机联系，力求全部利用舞蹈来"讲故事"。一位西方批评家尖锐的说："这无疑是回到了被人遗忘的诺维尔的原则上来了。"我们则乐于指出，诺维尔着力解决的是舞蹈对对白、歌唱的摆脱，福金更重视的是动作姿态在整个作品中的有机联系，它的时代与民族特征以及它们的心理与情感

的依据。特别要说明的是，虽然诺维尔与福金所要解决的问题不同，但后者象前者一样，再度高扬戏剧的旗帜的完成自己的变革。在著名的新舞剧五条原则中，福金明确地说："舞蹈和摹拟如果不为表现戏剧行动（剧情）服务，那末它们在舞蹈中是没有任何意义的。"（《福金论文选译·给〈泰晤士报〉主笔的公开信》）有趣的是，如此要求芭蕾表现戏剧情节的他，并没有真正地把芭蕾变作一种叙事的、再现性很强的艺术形式，其实践甚至恰恰导引出相反的结果。

苏联当代舞蹈理论家契斯恰科娃注意到了她的同胞的奇妙的行为，她说：

> 对于福金来说，描写力超过于情感的表现因素。在论战的剧烈时期，他否定了纯粹现性舞蹈的表现力，而在富于诗意的《肖邦组曲》中，福金又转向这方面。……在这里，没有事件，没有剧情，背景也是极其程式化的。
>
> ……就这样，作为舞蹈描写力坚定不移的拥护者福金，却为无情节的舞剧奠定了基础。在舞剧《肖邦组曲》中，占统治地位的是反映人的感情世界的舞蹈和音

乐，其实，在《舞姬》幽灵一场中，彼季帕已经预见到了创作这样的舞剧的可能性。而福金则理解到并把它作为一种独立的舞蹈艺术体裁确定下来。①

现在，这种无情节的芭蕾得到了迅速的发展，已成为一种成熟的“交响芭蕾”，在欧美国家，马辛、贝雅、阿什通、特别是巴兰钦，是这种芭蕾流派的代表人物。在苏联，二、三十年代，它受到了严厉的指责，洛普霍夫交响芭蕾学派还遭受到批判。中国批评家朱立人注意到，1957年莫斯科大剧院上演了格里戈罗维奇的舞剧《宝石花》，该剧运用交响音乐创作原则来编舞，故事情节已不再是编导的着力点，概括化的形象，情感与意境成为了舞剧的灵魂。在《苏联芭蕾七十年》中朱立人指出，渲染情感的“交响芭蕾”在今日苏联受到越来越多的观众的喜爱。这种新的舞蹈形式与传统的“情节芭蕾”或“戏剧芭蕾”共同活跃于世界芭蕾舞台上。

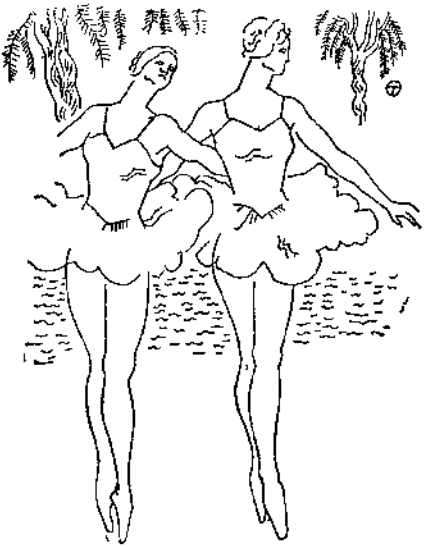
高举戏剧化旗帜的福金，竟是这种脱颖而出于戏剧叙事传统的新的形式的创始人?!

至此，我们已概略地回顾了芭蕾所走过的历

① 《现代舞剧的表现手段》

程。

我们看到，芭蕾几乎是，从它诞生伊始，就被纳入了强大的欧洲戏剧传统之中，至今它仍主要是一种舞剧。“芭蕾”一词，在西方便有着“舞剧”的含意。



以戏剧的名义，芭蕾成为独立的艺术

正是借助戏剧，芭蕾摆脱了自娱和社交的用途，得以成为一种剧场艺术，并获得了一种完整的结构方式，成为一类艺术。

我们还看到，芭蕾的革新者们，如诺维尔、福

金等人，总是高扬起戏剧化的大旗来反对流行的时弊。以戏剧的名义，他们摈弃了歌唱、对白等非舞蹈的表现手段，摈弃了哑剧化的倾向；以戏剧的名义，他们使音乐、服装、布景等表现要素逐渐地完成服务于舞蹈表现的过程，使舞剧中的一切统一在舞蹈中心下面，也是以戏剧的名义，他们不断抵制着芭蕾中空洞浮华，炫耀技术的陋习，为舞蹈与生活，特别是人类的情感之间建立了紧密的联系。令人惊诧的是，在这种不断标举“戏剧化”的进程中，再现的、叙事的戏剧并没有吞没、消化舞蹈艺术，相反，从这一进程中竟还导引出表现的、渲染情感的，甚至无情节的“交响芭蕾”？！

诚然，我们今天所见到的大部分芭蕾作品仍然保持着戏剧的痕迹，然而，成功的舞剧里，叙事与再现在其中已不占据重要的位置，故事为舞蹈的表现提供了一个合适的框架，一个使舞蹈得以表现的规定情境。它没有能使舞蹈下降为自己的从属物，相反，故事、人物性格的质地和复杂度是由舞蹈“长于抒情，短于叙事”的美学特性加以控制的，由于这种控制，戏剧性的情节转化为具备舞蹈表现性的情节，进而保证了芭蕾艺术的独立性。

芭蕾不断地借助于戏剧，但这种借助不仅没有导致芭蕾消亡，相反它不断扬弃着非舞蹈的因素，

㉗

不断地纯化自己，直至使自己成为独立的艺术形式，甚至产生出我们暂且不论其艺术得失的抽象芭蕾。因此，我们简要地将芭蕾的历程概括为舞蹈不断扬弃非舞蹈因素的历史。

借助其他艺术而又不为之吞没，并求得了自身的发展，这在人类艺术的发展史上不是为芭蕾独有的现象。例如中国绘画，它在完成侧重再现到侧重表现的转变中，极大地得益于传统诗歌。文人画家们利用诗歌在中国古代尊贵的地位，利用自己对诗歌的谙熟，使诗歌中抒情言志的传统渗透于勃兴于

宋元的文人绘画之中，创造出一批以诗歌中“比”“兴”手法为基础的象征文人心理状态的艺术形象。在这一基础上，艺术家们又借鉴于书法艺术，使思想感情利用表现力很强的书法形式视觉化地出现于画面之上，并没有使绘画蜕变为文学形象的简单图解。这是我国文艺史上一门艺术借鉴其他艺术以求得良性发展的典型现象。让人惋惜的是，中国古代舞蹈并非获得了这种性质的发展。

1-3 一种逆反现象

从先秦至汉唐，从宗教祭祀到明清戏曲，我们概略地回顾了中国古典舞蹈的历程；从佛罗伦萨到彼得格勒，从太阳王至巴兰钦，我们大体勾勒出了芭蕾演变的轨迹。我们扼要地说明了，我们今天所能见到的中国古典舞蹈，是一类被扬弃了的舞蹈，它在经历了自己的高度的繁荣之后，自身包含着的戏剧因素逐渐滋长衍生，最终使舞蹈遭到扬弃，丧失了作为一门独立艺术形式的地位，保留下来的一是经过戏曲抉剔的往日光荣的遗迹。我们也说明了，西方芭蕾从其诞生伊始便与强大悠久的西欧戏剧传统结合了起来，但它也奇迹般地没有为戏剧吞

噬、消化，反而利用戏剧的某些原则，不断扬弃异己的因素，最终成为一门独立的、成熟的艺术形式，成为舞蹈不断扬弃非舞蹈因素的结果。

中国古典舞蹈与西方芭蕾的这种被扬弃与扬弃的逆向发展，在世界舞蹈的历史上占有引人注目的地位，我们谓之为中西舞蹈文化演进中的逆反现象。

这种逆反现象给予我们什么样的启示呢？

在我们看来，它再次重申了舞蹈这种人体艺术的审美功能的本质：舞蹈是长于抒情而短于叙事的。一种舞蹈观念，假如它的主要追求在于再现生活，它势必不满足于舞蹈姿态而追求哑剧乃至歌舞剧，以求实现自己的艺术目的，而这一目的的实现，也就意味着独立的舞蹈的死亡。因此，在本质上，舞蹈的观念应是表现性的观念。

当然，我们必须警惕一种简单化的、非此即彼的观念的干扰，即是说，我们特别强调的这种表现性观念，在具体的作品中不体现为对叙事因素的断然排斥，无论是中国的唐代舞蹈，或者部分芭蕾作品，都没有完全剔除叙事因素。所不同的是，这种叙事因素在作品的整体结构之中只充当舞蹈表现的空间与时间的框架，其质地和复杂度，都应从属于舞蹈的表现性这一基本观念。也就是说，事件本身

应是简化的，矛盾线索应是单纯的，情节的延宕应是富于情感色彩的，一句话，叙事因素应与音乐、服装，布景等诸因素一起统一在舞蹈表现的原则中。我们看到，完全不具备叙事因素的舞蹈，也可以是成功的和美丽的，而以叙事为唯一目的的舞蹈，却难免要成为哑剧或歌舞念白剧，这对于舞蹈来说，便是失败。

我们还看到，艺术之间的相互借鉴对于中西古典舞蹈的发展都是必要的条件，杂技武术之于中国舞蹈，戏剧之于芭蕾的发展，都起到了积极的，至关重要的作用。可以认为，今后舞蹈艺术的发展也离不开这种横向的向其它艺术种类的学习。当前中国舞蹈艺术家们正在从汉唐的壁画里，从石窟的造象中，从钟鼎纹上，从浮雕里发现题材，汲取灵感，也就是说，从古代造型艺术家的创作之中——包括对古代舞蹈进行的二度创造中——发现题材、汲取灵感，从而促进了当代中国舞坛的繁荣，便是很好的证据。然而，这种创造必须是以舞蹈为主体的创作，它决不应导至舞蹈向另一艺术形式的消融，而应通过横向的学习获得舞蹈自身纵向的拓进，芭蕾对于戏剧的借鉴是这种积极性横向学习的范例，中国古代舞蹈被戏曲吞噬的历史，则是一种消极的反面例证。

我们还注意到，西方芭蕾起始于意大利，成熟于法国，波及英国，在俄国重新焕发活力，今天又在阿美利亚大放异彩；而我国的古代舞蹈，其高度繁荣期在汉唐，这一时期也正是正统的汉族文化受到异域文化冲击，与异域文化融汇的时代。当我们趋向于生活在一个稳定、封闭的文化交流圈后，我们的身体文化便失却了活力，走向消亡。可以认为，在一种狭小的文化交流圈中，舞蹈便会缺少为其发展所必需的刺激，无以融入新的精神与形式内容，难以在对刺激所作出的新反应中发展，进而趋于僵化与沉寂。西方世界正是利用了各国文化间广泛的联系和交流，才使得芭蕾得以传播，并在传播中又由不同的民族为之提供新的民族的精神与形式，乃至经济、政治方面的支持，使舞蹈艺术得以在一个相对开放的社会环境中流通，不断地选择并获得更适于自己生长的土地。

我们还看到这样一种显而易见却又发人深省的现象。芭蕾的革新者们每每扬起戏剧的大旗，但最终，西欧舞台上，话剧、歌剧、舞剧在并列不悖地发展着，当然也不排斥它们出现交融的新形式，例如当今流行于西方世界的歌舞剧，但这种新形式在舞台上仅仅是一个多元的世界中的一元。它自身有其独特的审美价值，但它却不能代替其它形式。我

国古代舞台自从戏曲诞生后，真可谓融多种形式为一炉，唱、念、做、打不一而足，然而，这种大规模的综合导致的，并不是如同西方出现的纷陈繁茂的艺术整体的多元发展局面，而是其它艺术形式作为独立形式的消失，导致中国古代的一元化舞台世界，这种现象，是与我们所谓的“逆反现象”相关的，却又比它更为深刻的历史事实。

“万象纷呈”与“众脉归一”的事实差异，或许最终可以在中国与西方的哲学之中找到其思维的根源。李约瑟博士在研究中国古代自然科学史时发现“在希腊人和印度人发展机械原子论的时候，中国则发展了有机宇宙的哲学。”在我们的古代思想家那里，事物的共性常常是注意的焦点，唯心或唯物的一元论在民族思维的历程中占据统治地位，我们不去评论这种机械分离式的原子论和辨证的含混的一元论在哲学上的孰优孰劣，我们只是强调，宇宙观上的“天人合一”，认识论上的“知行统一”，美学上的“情景统一”是中国古代哲学的特色。统一性的强调成为我们精神活动的一大基础，与之相应，政治上的王权金字塔与西方的城邦制，连绵不断的削藩战争与诸侯领地的相对自治，文艺上的集诗人、画家、书法家、官吏为一身与专业的职能化的艺术家，多元化舞台与一元化舞台，总

之，在许多方面，我们都可以看到综合，同一、一元与分离、差异、多元的区别。

这种由表层现象下降到深层驱力的讨论已不是本章关注的对象，但可以肯定，由舞蹈文化演进中的逆反现象所包含的深层原因是极为复杂丰厚的，或许，它可以纳入一种文化人类学的研究，以发现一些由文化所蕴含的人类学的根据。

2.对比：
形态水平下的
心理差异

小　引

舞蹈是多层次的结构体。

不同民族、不同地域、不同时代、不同文化背景的人们创造出气象万千的舞蹈，在整体上构成人类的舞蹈文化。

不同的美学追求，不同的作品群又构成了舞蹈世界中形形色色的流派与风格体系。

不同的作品又由音乐、服装、布景、舞段等多种元素构成。

尽管如此，舞蹈毕竟是以人体为媒介的动作的艺术，人体的动作姿态是舞蹈艺术的最基本的元素。

描述一种生活事件，或是表现不可名状的思想

感情，无论我们追求表现或是再现，在舞蹈的世界里，它们都必须诉诸于人体的动作姿态。

在祭坛前，表达我们对神的敬畏；在战阵中，渲泄我们同仇敌忾的意志；在舞台上，刻划我们心中美好的形象——只要是采用舞蹈，我们都必须通过人体的动作姿态。

这是一个简单的常识，或许，正由于它是简单的，才每每被人忽略。

当我们回顾舞蹈的历史，总是注目于那些熠熠生辉的名字，那些作品整体的夺人视听的魅力，在一种宏观的风格把握中忘记了那种简单的常识，仿佛是面对一条波澜壮阔、层浪迭起的大江，由于愕然于它的浩荡，惊羡于它的伟大，却忘记了组成它的是一些平凡的水滴。

在汗牛充栋的批评著述中，也不是没有关于舞蹈姿态的记述，有时，这种记述还可以详尽到无以复加的地步。但乐于此道的批评家们，当他们的眼睛里充斥着让人眼花缭乱的动作姿态时便会面临另一种困境：技术细节的罗列使他们丧失了一种文化水平上思考的能力，他们笔下的一切，似乎都成了平凡的水珠，他们已看不到清幽的溪流或是浩荡的大江了。

在上一章中，我们循着舞蹈艺术再现与表现的

审美功能的线索，回溯了中西古典舞蹈的历史，从线的角度对它们进行了考察与比较，在这一章里，我们将以舞蹈中最为微观的点来作为考察与比较的对象。

点与线是带比喻性的说法，对于舞蹈历史的漫长的纵向发展而言，特定时代的舞蹈状况，特定流派便是点；对于一种风格流派的演变过程而言，一部代表性的作品也可以是一个有意义的点；甚至就一部作品而论，一个舞段便是一个值得考察的点。但无论是一个舞段还是一部作品，无论是一种源远流长的风格流派还是浩瀚无涯的舞蹈长河，人体的、舞蹈化了的动作姿态都是它们不可或缺的基本粒子，是一个最微观的点。

正因为此，我们试图对中西古典舞蹈的基本姿态，也是对中西古典舞艺术的基本形态进行一次力所能及的分析，这种分析不是纯然的动作记录和技术考察，它力图与一种文化水平上的思考融接起来，也就是从抽象的纯然的动作姿态中，去窥见可能包含的民族文化心理的秘密。

舞蹈是时间与空间的艺术。它以空间的姿态与时间运动的完美融合提供出整体的舞蹈形象。批评家们已经注意到，原始舞蹈，民族民间舞蹈，甚至大部分自娱性舞蹈的空间姿态往往是简单的，它们

侧重于这种简单姿态在连绵的时间中的律动，时间形式对于它们是极为重要的。但如中西古典舞这样的经典性舞蹈，它拥有更为丰富多样化的舞蹈语汇，其复杂的空间造型在表演中更为引人注目，它以一系列空间造型的组合变换流转而产生艺术的魅力。因此，我们对中西古典舞蹈的比较将以它们的空间造型特质为出发点，将这一特质与时间运动尽可能结合起来作整体考虑，最终去探索舞蹈形态与其包含的民族心理的差异。

关于东方与西方舞蹈的差异，舞蹈批评家们已讲过许多富于启发性的话。第十五版的《不列颠大百科全书》以“东亚的舞蹈与戏剧”为题写道：

> 东亚的舞蹈与戏剧中起支配作用的美学原则与西方的根本不同。西方的舞蹈者总是试图使自己摆脱地心引力，努力跳起来，在空中翱翔。中国、日本和朝鲜的舞蹈者则牢牢地站在地面上，一般说，很少把脚高抬，他们沿着一定的几何图形，缓慢地移动脚步；臂和手的动作千变万化，而且极受重视。而在西方舞蹈中，很少应用手的动作。

法国著名文学家与美学家瓦莱里说过：“舞蹈是为

了从大地获得解放，是为了确认自己的存在。”日本舞蹈理论家郡司正胜对此评论道：

> 这种论点至今仍深深地植根于西方国家中，代表着他们对舞蹈的看法，然而瓦莱里如果看看日本的舞蹈，大概他就要修改这个定义了。……日本对舞蹈所要求的，是腰部要稳，是亮出一个姿式以后不要左右晃动，这是根本。……如果西方舞蹈是表现要从大地上解放自己，不停地跳跃是要去天上寻求自由；那么，日本舞蹈所表现的是眷恋大地，是依依不舍地在大地上往来慢行。……西方舞蹈的动作是放射性的，是憧憬天上；东方舞蹈的动作是内涵性的，是眷恋大地。瓦莱里说：“舞蹈是脱离人类的生活的，是要到具有新的时间和空间的美的另外的世界去。”他的这个定义至少是不符合日本舞蹈的情况，日本舞蹈所表现的，并不是要去离开生活的具有新的时间和空间的美的另外的世界，倒是以大地为乐土。
>
> ——见郡司正胜《动的美学》

安德烈·莱维森在《古典舞蹈的精萃》一文中也指

出：

> 东方舞蹈的动作都是内向的，腿几乎总是自然弯曲，并拢；浑圆的双臂一般都围绕着身体运动；一切似乎都聚集在一起。与此相反，古典舞蹈（指芭蕾——作者注）动作都是外向的，开胸；腿和胳膊从躯干外伸；舞蹈者从身体到心灵都力图向外延伸。……
>
> ——见《舞蹈摘译》1984年第2期

我们不怀疑，东西方批评家们的看法是富于洞察力的，但就我们掌握的材料来看，这些看法仍是不够具体，尚需深化的。就我国的舞蹈工作者而言，他们在长时期的舞蹈实践中也切实体验到中西古典舞的形态水平上的差异，在某种意义上，他们直觉地又充满颖悟力地把握了、并形象地抽象出两种舞蹈的形态特征，这便是他们从中西古典舞蹈基本训练中所概括出的口诀：

拧、倾、曲、圆；

开、绷、立、直。

在我们民族思维的历史上，直觉却常常是富于洞察力的，含混却常是睿智地，似是而非却常是发入深省地把握事物有着久远的传统，它可以成为我们宝

贵的思维遗产，但也应该看到，滞留于这一水平的思维，不可能为我们带来对事物性质更为全面与细致的把握。在这一章里，我们愿意从这两句发人深省的口诀为出发点，试图把直觉的或略为含混的洞察转换为一种清朗的理性的分析。

2-1 拧、倾、曲、圆

——中国古典舞的与聚性形态

随着百年奴役状态与社会战乱的结束，五十年代初期的中国呈现出百废待兴的局面。我们民族饱经践踏与蹂躏的自尊心与自信心重新昂扬起来，一种自立于世界民族之林，与世界各强国齐驱并驾的热望激励着每一个热爱这年轻的共和国的人。振兴我们疮痍累累的古老文明，是这种时代背景和心理需求在文化领域的一种表现。

对中国古典舞蹈的整理和发掘，恰是在这样的社会氛围中展开的。

在欧阳予倩先生领导下，中央戏剧学院和北京人民艺术剧院率先提出了一个重要的原则：中国古典舞蹈的发掘整理应以戏曲舞蹈为基础。理由很明白，虽然我们有大量文字的、视觉的古舞材料，但

舞蹈毕竟是一种动态的艺术，只有戏曲中还存有表演性的舞蹈因素。在这一原则的指导下，以戏曲舞蹈为主体的中国古典舞逐步地得以确立。

细析之，这一确立过程是几经波折的。

最初，戏曲表演艺术家们蜂涌而入舞蹈教学的课堂。学员们非但对戏曲中的“身段”、做、打趋之若鹜，他们甚至乐得将《林冲夜奔》、《挑滑车》、《霸王别姬》、《游园惊梦》成本的搬上舞台，似乎中国古典舞，不外乎是去掉对白与歌唱后的戏曲；剔除唱和念，古典舞演员的看家本领似乎便是做与打。

很快，国外——主要是苏联——的芭蕾冲击了中国舞坛。莫斯科大剧院的艺术家们，用高难的动作，完整成熟的表现形式，新鲜丰富的时空表现力向我们的自信心发起挑战。在这一冲击面前，一些人的心理阵线溃解了，讲出“戏曲舞蹈根本不是舞蹈”之类虚无主义的言论。即使那些悉心研究古典舞学者和教育家们，也连忙依照芭蕾的模式化整为零地裁剪戏曲舞蹈，以“科学体系”的名义对它们进行重新组合。在今天，人们开始指责这种方式使戏曲舞蹈原有的韵味大半消磨。但在我们看来，在当时，在面临的仅是一种被扬弃过的舞蹈的时候，借助芭蕾模式几乎是必然的。至于限于人们对古典

舞纯粹性的兴趣，则需要用今天的现实来解释，我们将在第三章对此加以说明。

总之，一种古老的文化长入一种现代文化之中时，开始，人们总是无法准确地认识前者之于后者的真实意义。只有当两种文化经过适当时间的冲撞之后，传统的东西磨去了历史的厚厚的锈垢，才能在新的文化模式中找到一个适合于自己的位置。

经过了几次反复，我们的舞蹈家和舞蹈教育获得了较为统一的认识。一方面，他们坚持了戏曲舞蹈是古典舞主体的原则，另一方面，他们认识到，舞蹈性——作为一门独立艺术的舞蹈以人体动作表达思想感情，塑造人物形象的基本特性——是探索的出发点，进而“变其形，留其神”，大胆冲破了许多旧有的戏曲程式，建立起中国古典舞的教学与表演体系。

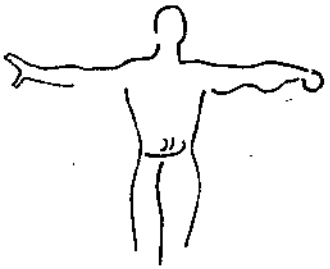
无论如何，戏曲舞蹈依然是中国古典舞的核心，后者虽然在自我解放的道路上走过了一段距离，但其一招一式所包含的风格学的意味，流动其中的美学魂灵，仍与前者相通。这不仅是因为中国古典舞是从戏曲舞蹈中脱胎而来，在根本上，是因为它们都是我们民族心理的身体表征，是我们文化的果实。今天的编导们竞相涌向石窟与博物馆，从更古的文物遗存中去发掘新古典舞。这种舞蹈的动作

风格已与古典舞的风格有了相当大的差距，但在一个姿态与另一个姿态的联接中，在一些场面之中，我们仍然可以看到戏曲舞蹈的风韵。

正是由于上述原因，我们对中国古典舞基本姿态的考察，将以那些源于戏曲舞蹈并在古典舞中地位显著的姿态为主要对象。我们相信，这些姿态对于把握古典舞的形态，对于理解我们民族的身体文化，都有着最重要的意义。

舞蹈姿态，严格些说，是整个人体协调运动的产物。只是为了表述上的便利，我们把将要加以分析的姿态依其侧重运用的人体的部分作简单分类。首先，我们举出几种侧重上肢运用的姿态：如山膀、提襟、顺风旗、小五花、大刀花、云手、风火轮等。

山膀，故名思义，架起山一样的臂膀。做此动作时，舞蹈者平举双臂，两腕有力地回扣。由于这种回扣，小臂自然弯曲。



山膀

提襟，又称提甲，双手做握持衣襟成铠甲状，大臂平抬，使手、小臂、大

臂连为一弯曲弧线。双臂形成的两道弧线与肩部一起又形成环绕躯干的半圆线。

提襟与山膀有时会合二为一，成提襟山膀，即一臂呈提襟，一臂作山膀。

这三个动作是戏曲舞蹈中最常见的“亮相”姿态，它们可用来表示武士的潇洒威武，也可以用以刻划花旦的泼辣斗狠。从它们的形态中我们看到，原本伸展的手臂在腕部或肘部出现弯曲，给人以“曲”的印象。

舞蹈家们对“曲”的理解并不是那么一致，许多人更愿意认为它主要是指肢体运动时呈现的曲线。云手、小五花等表现得较为明显。如云手，它不似山膀最终成静止姿态，而是以其不断运动的状态而成为两种静止姿态间的连接动作。舞者双手相向，上下交错，如抱球状在胸前旋绕；小五花要求舞者双腕相接，双手不断绕动。在这两个姿态中，舞者分别以肩、肘、腕等关节为轴绕动，整个手臂呈在运动中不断弯曲变化的状态。

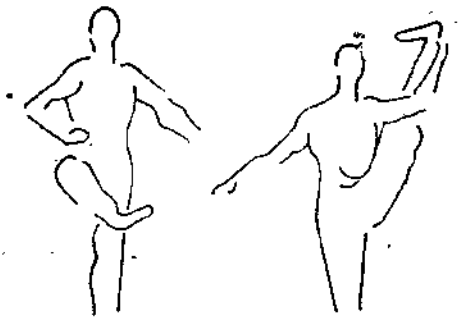
另如顺风旗，它是在静态中现出“曲”来。舞者一臂架山膀，另一臂高擎并托掌——手心向上如托重物。在垂直与水平两个方向造成肢体弯曲。

作为整体的形态特征，“曲”同样体现在侧重下肢运用的姿态里。例如人人皆知的“金鸡独

立，”即“端腿”，一腿直立，另一腿平而端起，膝关节呈锐角弯曲，踝关节用力内扣形成第二道弯曲，这条弯曲的腿，因为形态复杂在整个动作中显得引人注目。与之相似的一种姿态称“商羊腿”，与端腿比较，它要求膝关节呈钝角弯曲。

此外，“朝天蹬”也可算是有代表性的姿态。舞者以脚踹天，大有气派。姿态中上蹬的一腿笔直劲健，以表现舞者的勇力。但即便是这时，踝关节仍然要求弯曲回扣，且尚需用一呈弧线的手臂扶持；更何况，上举腿首先要在腰际弯曲平端才能举起，动作过程之中仍为人留下“曲”的印象。

比之“曲”，更具普遍性和概括性的形态特征是“圆”。



端腿　　朝天蹬

古典舞理论家苏祖谦曾概括过戏曲表演艺术家们的经验，认为“圆”在古典舞中有多层含义，如

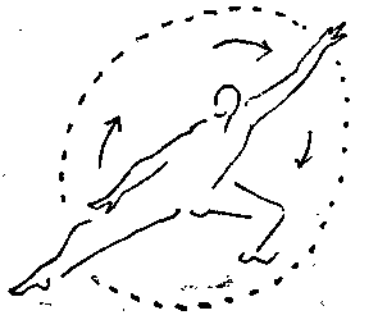
四肢运动的轨迹，人体在舞台上运动的轨迹大都要求圆形，或弧线形；作动作时，也要求人体的线条圆润流畅。此外，中国古典舞强调肢体运动遵循“欲进先退，欲伸先屈，欲急先缓，欲起先伏，欲高先低，欲直先迂，欲浮先沉，欲左先右”，即遵循动作从其欲达方向的反向做起的原则，使动作与动作的连接中充满了肢体弧线运动的轨迹，产生出一种圆滑、流转的空间动态形象。

就人体在舞台上的运动而论，走圆场最鲜明地表现出“圆”的特征。走圆场时，人体，特别是双腿得到了微妙有力的控制，向内收缩，行进中一脚脚掌紧随另一脚脚跟，依圆形或8字形或蛇形路线交替碾行。为强化行进路线圆的意味，舞者运动时将躯干尽力倾向圆心，仿佛受到了向心力的吸引。

圆场

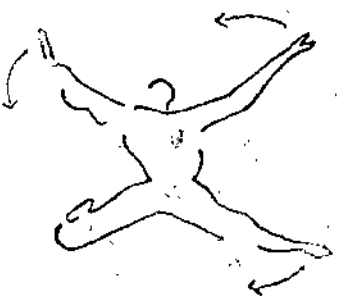
在侧重上肢运动的姿态中，山膀、提襟的动作都使手臂形成弧形线或弓形线；云手、小五花、大刀花则要求舞蹈者的手臂依一系列弧线。8字线运动。最有特点的是风火轮，舞蹈者不断变化弓步、仆步，以腰为轴，两臂平伸，分别在胸前背后依8

字形挥动，每一臂都依次在体前体后划出圆形，圆与圆相叠相衬，此起彼伏，大约正是这种视觉效果，使人们以“风火轮”来为它命名。



风火轮

侧重于下肢运动的姿态，蹁盖腿、飞脚、旋子亦可为例。蹁腿要求舞蹈者踢起的腿由内向外，在空中划出半圆线；盖腿则要求踢起的腿由外向内，在空中划出半圆线。如果将这二者结合起来，舞蹈者一腿由内向外踢起划半圆，一腿由外向内踢起划半圆，并同时使身体跳起腾空，以手掌击打内盖腿脚底，这便是所谓飞脚。做旋子时，舞蹈者



旋子

拧动腰部，使躯干平腾空中，同时，两腿交替在空中划出弧线。

为了不致使人们感到厌烦，我们不需再罗列下去，但上述例证足以证明“圆”是中国古典舞主要的形态特征。欧阳予倩先生在《一得余抄》中便诙谐地说过：

> 京剧的全部舞蹈动作可以说无一不是圆的……，是划圆圈的艺术。

京剧艺术家钱宝森在《京剧表演艺术杂谈》中也说：

> 使起身段来，是大圈套小圈儿，身段都有圈，使出来才好看；

苏祖谦规纳整理了许多人的观点，在他的论文《戏曲舞蹈形体动作美的一般规律》中，将之完整地表达出来：

> 什么是“圆”呢？不多不少的，圆满准确的，而不是带刺带尖，瘪瘪凹凹的。“圆”是指浑圆，大至宇宙天体、太阳地球，小到人体红、白细胞，以及组成万物的原子电子，其形态及其运动轨迹也是圆的。

在这种东方式的说明中，比附显然是牵强的，但上

述言论说明，人们对于“圆”这一古典舞形态的特征是早有认识的。

观看古典舞表演的观众只需稍加注意便会发现，舞蹈者的躯干经常是拧倾的。以“回头望月”为例，舞蹈者两腿交错下蹲，双臂举，两手做圆月形。由于下肢倾斜方向与双臂上举方向相反，因此，舞者呈“回头望月”状时，躯干自然出现拧倾之势。射雁也是如此，一腿半蹲，一腿后吸伸长，上身略前倾，向一侧拧动，手呈顺风旗，躯干表现出拧倾的状态。

射雁

在我们看来，“拧”和“倾”作为教学原则对学员进行古典舞训练，都是很重要的。但从形态水平考察中国古典舞舞姿时，“拧”显得比“倾”更为普遍地存在于舞姿之中。而且，“倾”在具体姿态中，虽有单独表现，如走圆场、探海时人体的不同程度倾斜，但更多的场合中，“倾”是伴生于“拧”的，从动力学的角度去看，躯干是由于被拧转才发生倾斜的。

“拧”普遍大量地存在于古典舞动作姿态中。例如我们反复提到的山膀和提襟，通常，它们要求舞蹈者站“丁字步”。所谓丁字步，即双脚呈直角，左脚脚跟与右脚内侧中部相接，躯干随即拧向左侧。另如商羊腿，右腿直立，左腿屈膝上抬，上体左拧。古典舞蹈者在运动之中也常常拧转身体。如动态幅度很大的乌龙绞柱，舞者平躺地上，两腿或蹁或翻，在空中交叉绞拧，似蛟龙盘拧于柱上。“拧”在形态上表现得最为甚者，或许要属“卧鱼”。它要求舞者向右踢步，渐渐下蹲时向左侧拧动上体，最后，右腿着地，左腿盘拧在右腿之上，右手抬至左胸前，左手拧在后背，整个人体给人以复杂的盘绕之感。

卧鱼

至此，我们已大略举例说明了中国古典舞蹈动作姿态“拧、倾、曲、圆”的形态特征。但我们仍想将讨论再深入一步。

如果说，我们在古典舞蹈家时而如行云流水，时而似龙腾虎跃的身姿中，可以发现它们大都被统辖于“拧、倾、曲、圆”之中，那么“拧、倾、曲、圆”似乎又不是孤立存在的。在这种形态学的特征下面，我们总可以感到一种“收”的力量，它

既表现在形态中，又存在于造成形态的动力学水平上。

还是从山膀谈起。这一姿态在古典舞中属于最大幅度地伸展上肢的动作，通俗些说，是“放”得最开的姿态之一。然而，腕部的回扣，以及由这种回扣造成的小臂弯曲，在上肢伸展线的前端造成明显的收势，将伸展的力量部分地转变为指向躯干的力量。再如虎抱拳，两臂垂直上指，但紧握的双拳截了两臂的放射感，舞者还进一步用双拳有力的回扣来增强收势。在古典舞中，人体线条所呈现出的曲线大体上都是由向躯干回收的力量所造成的，因此，“收”可以看作“曲”的动力学原因。

虎抱拳

顺风旗

这些动作的分析使人想到古典舞中最为常见的现象，即大量动作姿态中，手腕与脚腕大都是弯曲回扣的，绷直它们是极少见到的现象。在朝天蹬中，上举腿的伸延线被回勾的脚切断了；在顺风旗

中，托掌又为上举臂的伸延线划下了句号。甚至在台步中，迈出每一步时，脚也是回勾的，破坏了腿的直线造成的放射感。而上述种种回勾，显然都是由一种收的力量造成的。

在另一些姿态中，舞蹈者的四肢未必都是弯曲回收的，但它们仍然创造出一种“收”的效果。

例如风火轮，舞蹈者的上肢尽力伸开，双臂造成两条放射线，但当手臂在胸前背后依8字线挥动起来之后，放射感渐渐消失。可以以车轮为例，辐条显然造成了某种放射感，但当车轮旋转起来，放射感随即减弱。在一个高速旋转的风扇中，叶片造成的放射感会完全消失，或者说，它被完全地收聚在一个环形的运动空间之中了。我们已经指出过，在中国古典舞中，四肢多次圆形、8字形与环形轨迹在空间运动，这种运动轨迹切断了空间与空间之间的连续性，将人体爆发出的力量感收聚在一个圆形的空间之中。

这种收聚力在非圆形的人体运动中也同样得到了表现。例如台步，除了我们已提到的在踝关节上的弯曲造成了收势之外，舞蹈者在行进中的每一步都需略微调制前进方向，使行走路线成为一连串“八”字，抑制了人体直线运动的感觉。每走一步，舞蹈者还须用与前进方向相反的回收力造成一

种节奏上的停顿，滞留了直线运动的感觉。

在“拧”这一形态特征中，我们所说的收聚力，得到了最极端的表现。

如果说，“圆”、“曲”创造出的运动空间控制了人体爆发出的力量向更广阔的空间中发散，将其限定在躯干的四周一个近乎封闭的圆形之中，“拧”则不满足于这一点，它所造成的效果是对收聚力的进一步强化。通过躯干的拧倾，力量被从躯干四周的空间之中收聚在躯干内部，甚至由于双肩两胯的盘拧，人体的力量被紧紧聚集在躯干的中垂线上。最为常见的丁字步站立就表现了这种特点。登峰造极的姿态或许是卧鱼。在这个动作中，双腿是弯曲盘拧的，双臂是环上体拧绕的，头颈也拧向与上体倾斜方向相反的一面，进一步，舞蹈者仍直立的身体折叠收拢作一团，人体的力量已不象在了字步中那样沿人体的直线被收聚在一起，而是团拢的人体中被收聚在一个点里。总之，不难看出，一种向人体内部收聚的力量，在创造中国古典舞形态时起到了很大的作用。

基于这样的原因，我们认为可以将“拧、倾、曲、圆”等特征加以更高层次的概括，它们是中国古典舞蹈内聚性形态的具体体现。

严格的说，这种内聚性形态是相对而言的。依

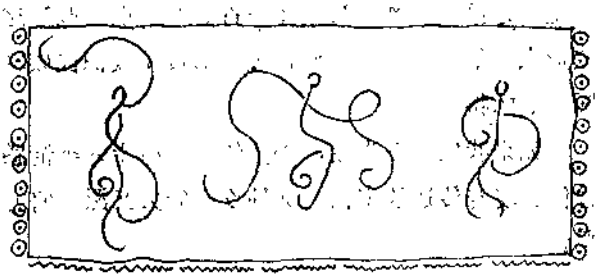
据最古老的中国舞蹈理论，舞蹈是情感冲动发展到极致时的身体表现，即所谓“歌咏之不足，故手之舞之足之蹈之”。激扬的情绪带来了四肢的律动，这种律动在本性上应是情感外散，寻求表现与传达的产生，因此，舞蹈应该是放射的、外向的，否则，它完全可以不被创造出来。但上述分析说明，中国古典舞蹈在形态上存在着内聚性、在动力学水平上存在着收聚力，这也是明白的事实。因此可以认为，中国古典舞的内聚性是一种外散的力与一种收聚的力的冲突的结果，或者说，两种力的冲突、转化、过渡与平衡，形成了“拧、倾、曲、圆”这些形态上的特征，而这些特征又形成了我们民族舞蹈语汇的特殊风格。

如果我们可以肯定，外散的力产生于人类情感身体表现与传达的本性，那种收聚的力又源于何方呢？

在我们看来，造成后一种力的一部分原因产生于人体的运动学结构，例如，当一只手臂以肩关节为轴大幅度挥动时，其运动轨迹必然是圆形或弧线形的，当我们试图积聚力量去完成某一动作时，躯干或四肢必然会出现某种程度的弯曲。

此外，还可以从古典舞蹈发展的历史的物质的过程中找到一部分原因。

在魏晋南北朝之前，“舞蹈”作为一个统一的概念并未出现，“舞”和“蹈”是分离的。“舞”从其在甲骨文中的形状上可以看出，是指人手持物而舞动，“蹈”则是指脚的踏动。后代，“舞蹈”被联系起来了，说明人们意识到舞蹈是包含上肢下肢协同活动的艺术形式，然而中国人可以用“舞”来简要地表示一种舞蹈节目，“蹈”却不能被单独地用来表示舞蹈。这种概念的运用方式无疑说明了在中国人的舞蹈意识之中，上肢的舞的重要性是大于下肢的运动的。



持物或以神而舞是中国舞古代舞蹈的重要特征

舞蹈史家已经证明，自远古开始，中国人便喜爱持物而舞。从“葛天氏操牛尾”，“刑天舞干戚”，到长袖翻飞，红巾飘举；从手持物品舞动于神坛之前表示敬畏，到利用红巾翠袖等肢体的抽象伸延物去表达净化了的形式美感。中国古典舞蹈家

们身着曳地长裙，手持丈许长纱，她们无法大幅度地跳跃，不得不圆形地，流转地运用上肢舞蹈。离开了这样的运动方式，身着古典服装，手持极富表现力的道具的古代舞蹈者将如何运动起来？

然而，艺术不是人体的本能的运动，也不是物质条件的派生物，它是心灵的表征，是一种身体的文化。我们相信，中国古典舞内聚性形态的形成，还有着更深刻的原因，而这一点恰恰是我们更感兴趣的。

2-2 开、绷、立、直

——西方芭蕾的外拓性形态

与中国古典舞不同，芭蕾的基本形态是外拓性的。也就是说，芭蕾的基本动作姿态表现出人体努力向外部空间伸展的倾向。

任何一个接受过芭蕾训练或有着一定芭蕾欣赏经验的人都知道，展开膝部是芭蕾训练中最基本的人体要求。苏联著名编导罗·扎哈洛夫在他的《舞剧编导创作手法》中曾说过：

为了充分掌握古典舞的全部动作，必

须具有胯骨的外开性，才能使双脚轻松地站成一位（脚跟并在一起，脚趾外开成一线），双腿外开地向前后和两旁抬起。

芭蕾演员的双胯不是自然状态的，而是有意识向外，以致造成躯体的展开感。这种训练已渗入了演员的日常动作习惯，我们常见到的芭蕾演员特殊的生活动作，与胯部的展开是不无联系的。

这种胯部的外开性并非孤立存在，它几乎是必然地导致收腹与提高胸部位置，进而造成人体被强化了的直立感。同时，这种直立感还容易造成人收缩臀部，足部向上踮起。于是，“开”和“绷”、“立”、“直”便在一个基本的人体站立姿态中得到了统一的体现。

“开、绷、立、直”当然不仅限于站立姿势之中，事实上，在芭蕾的绝大部分动作姿态中，都可以找到它的表现。

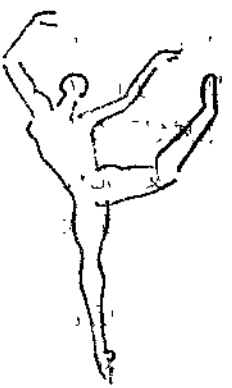
Arabesque或许是芭蕾之中最著名的舞姿。据说，这一名称源自古摩尔人创造的一种叶片状的连续花纹图案。它有数种形式，我们在这里仅以最具代表性的第一种形式为例。做这一动作时，舞蹈家以一脚足部为支点，另一腿足面绷直向后尽量高抬、伸展；一臂沿高抬腿伸展的相反方向前伸，形

成身体水平方向的一直线，另一臂向侧后面抬起，与支撑腿与直立的躯干基本成一直角，从而产生平衡。Arabesque中，人的四肢几乎伸展到了它们的极限，作为支点，踮起的足尖以其岌岌可危的平衡强化了纵向的伸延感，使人体在最大限度内向四个方向拓展，拓展到了人体的稳定性发生危机的程度。这正如我们将其意译为“迎风展翅”所表明的那样，Arabesque造成了在不稳定中求稳定的伸展、升腾的视觉感受。

Arabesque（迎风展翅）

再如Attitude，舞者以一腿为支点，另一腿向后抬起，与支撑腿和脊椎成直角；苏联学派还强调腿的高抬，使它与支撑腿成钝角，与脊椎成锐角。Attitude通常以Croise（交叉的）或effaiés（敞开的）的形式做，即舞蹈者高举与高抬腿的同侧的手臂，另一臂平伸，或者相反，高举与高抬腿相反一侧的手臂，平伸与之相同一侧的手臂。做这

一舞姿时，双臂起向上“领起”的作用，绷直的支撑腿，高抬的另一条腿和高举的手臂一起造成垂直、伸延，特别是向上伸延的感觉。就其基本形态来看，Attitude与中国古典舞的高举腿舞姿有相似之处。但后者不但要求向上伸出的手臂在腕部发生回扣，还要求躯干拧倾，而前者上举的手臂呈自然弧形，足尖直立，臂胯处于同一平面上，主要突出了放射感。中国舞蹈家习惯上将这个意大利舞蹈家勃拉齐斯参照波洛格纳的雕塑作品《墨丘利》而创造的姿态称作“鹤立式”，“晴空一鹤排云立”，从这个动作名称的翻译上，我们便不难体会出这一姿态给人的感受了。



Attitude（鹤立式）

另一个有代表性的动作是Écarté，其西文的原意是“分开”或“宽广的伸展”。前écarté，我们译为“攀峰式”，要求离观众较近的一腿与胸腹成锐角高抬，与高抬起腿位于同一侧面的手臂也做出相应的辅助动作，向上高举。整个姿态重心向上，躯干与支撑腿垂直，高抬的手臂与腿形成向上的放

Écarté（攀峰式）

射线。如果说谓之“攀峰”失之于具体的话，努力向上展开的趋向却是明显的。

除了这些典型的静止姿态之外，“开、绷、立、直”，向空间伸延，放射的原则也普遍地体现在芭蕾舞蹈家的动作细节中，最恰当的说法，是体现在她们的举手投足之中。

我们已指出，中国古典舞普遍存在的脚腕与手腕有力的回扣，而这在芭蕾中是见不到的。相反，重要的芭蕾动作中这种回扣非但不存在，取而代之的还是脚的用力绷直与手的自然前伸。脚与手在整个人体中占据的面积并不大，但对于一个动作姿态而言，它们却十分重要。人体在空间中运动起来，便是一个动力源，伸展的四肢具有从动力源的中心点向外放射的动力倾向，而位于这种放射线尖端的手足的回扣或外拓，是动力方向最终的表现。因此，中国古典舞与芭蕾舞“举手投足”的形态区别，是不可以等闲视之的，它们在人体动力倾向的最终形成中有着重要的作用。最为典型和有说服力

的是芭蕾绷起足尖的站立，它几乎成了芭蕾这一概念所能唤起的第一视觉意象。正是这种外开的绷直的足尖，强化了腿部乃至躯干直立的感觉，加长了人体的延长线，提高了人体的重心位置，造成了舞蹈家向上升腾、放射的效果。

如东西方批评家们所普遍注意到的，东方舞蹈长于上肢姿态，而西方舞蹈胜于下肢动作，甚至，芭蕾的许多动作姿态中，手臂只起辅助性作用。因此，我们有必要分析一下芭蕾侧重于下肢的一些基本动作。

论及芭蕾侧重于下肢的动作，最引人注目的便是跳。芭蕾舞演员在舞台上几乎是在不断地向上跳跃，以至现代舞蹈家认为这是“形式主义”的“愚弄”。他们认为人没有必要要向跳芭蕾舞那样，向重力挑战，做对摆脱地心吸引力的“无益努力”。芭蕾的跳有许多种类，按照跳跃的幅度，芭蕾的跳可分为小跳、中跳和大跳。小跳包括有Assmble（擦地双落跳），Pas Jete（擦地单落跳），Gllissade（滑步），Failli（双起单落跳）等；中跳有如Rond de jambe en l'air sauté（带跳的空中单腿划圈），Sissonne ouverte（敞式西松），Sissonne femée（闭合式西松）等；大跳如Grand jete（凌空越或大跳），Jete entrelacé（变身跳）等。各

种跳跃方式在具体作品中又与其它姿式相互关联，结构起芭蕾复杂多变的跳跃。这些跳跃不但种类繁多，与中国古典舞相比，它们在作品中出现的频度大得多，在整体动作姿态结构中所占据的位置也要重要得多。反复出现的跳跃，特别是大幅度地跳跃，无疑是造成芭蕾舞中人体向空间拓展的形态的重要原因之一。

芭蕾的跳跃动作不仅种类繁多，出现频繁，而且，在跳跃中，注意人体外拓性的空中造型也是芭蕾的一个特色。无论是中国古典舞还是芭蕾，跳跃本身总是表示出人体摆脱地心吸引力的努力，在本性上是属于外拓性的。然而，这种外拓有着程度上的差别。这一差别需要放在跳跃中人体各种姿态形式的有机结构中才能够显现出来。芭蕾的跳跃，以典型的大跳Grand jeté为例，中国人将它所作“凌空越”或“大跳”。舞蹈者跃起，双臂可分别向前与向空中水平于垂直伸展，双腿分别向前向后水平踢出伸开，呈劈叉状。再如舞蹈演员们熟悉的faiui接一个大的assembli（Grand pas assemb li），两个连接起

Grand jeté
（大跳式凌空越）

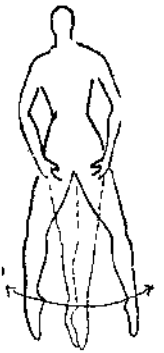
来的跳跃都要求手臂成水平或垂直伸展，两腿直叉开，第二次跳跃时动作幅度要更大。此外如 Jete entrelacé grand（变身跳），舞蹈者做完预备性的辅助动作后，双臂垂直向上伸展，领起全身，水平前探地腾腿跳起收回后，人体在空中构成一个短暂的垂直的滞留，几乎在同时，双腿随转动的躯干展开，双臂由垂直上举过渡到一臂前伸，一臂呈水平展开，落地时成Arabesque（或其它姿态）。通过这几例典型的跳跃，可以看出，在芭蕾的跳跃动作里，四肢大都是展开的，向四周伸延的手臂与腿，造成了芭蕾跳跃空间造型的放射感，常常垂直上举的手臂，则强化了跃离地面，向空间伸展的动力趋向。与之相比，中国古典舞也不乏跳跃后的空中造型。然而，这种造型风格却不是放射性的。例如飞脚，旋子，射雁跳，前者，人体跃起后在空中的弯折，破坏了直线的放射感；中者，躯干在空中跳起后呈直线，但这一直线与地面基本平行，与向上跃动的力成直角，其结果是抑制了这种力量向上的倾向，造成收势；后者是一个更有趣的例子，舞蹈者腾空后双臂直伸，臂、躯干、腿在空中基本呈一直线，然而，落地时一腿半蹲，一腿吸腿，膝盖向后抬大腿，身拧倾，手顺风旗。从动作结构来考虑，落姿是这一动作的归宿，这样，跳跃所形

成的近乎直线的人体在动作趋向的引导下，便过渡为具有鲜明内聚性的姿态，空中呈直线的人体反成了一种动作过程的过渡期，它所造成的人体短暂的拓展感便在整体风格中削弱到了不重要的地位。

Jete entrelacé
（变身跳）与飞脚

值得一提的是芭蕾中一类十分常见的动作，即Entrechat（打击），它源于意大利语intrecciato，本义是交叉编织。Entrechat的种类很多，但它们都要求舞蹈家两腿跳起后，绷直的双腿相互击打。跳跃时造成的向上的动力趋向；绷直的人体形成的摆脱地心引力的鲜明特征；连续不断地打击所引起的滞空感，共同强化了这一空间造型。这样，演员

们二次、四次、六次，甚至如尼津斯基那样十二次——这是个令人难以置信的记载——地进行打击，那种高难度动作所造成的空中造型，那种造型所具有与造成的放射性的意味与效果，便令人十分难忘了。

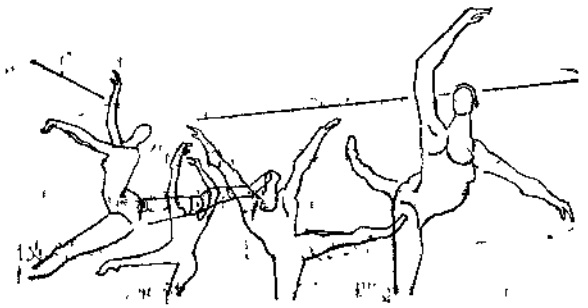


Entrechat

（打击）

芭蕾动作的体系并非是一开始便确立，成熟了的。

芭蕾从意大利流传至法国之后，路易十四时期有了专门的皇家舞蹈学院。芭蕾大师博尚在1661年依据太阳王的命令为芭蕾建立了动作法则，规定了臂、腿的基本位置，最著名的是五个脚的位置和十二个手臂位置。以后，正是从博尚的这些规定中，发展出一系



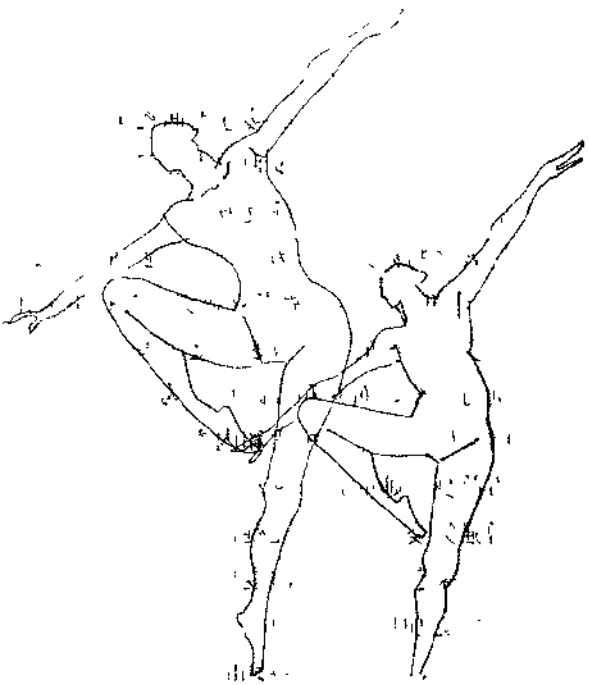
从博尚的规定中，发展出一系列复杂的动作样式

列复杂的动作样式，逐渐形成了今天的芭蕾技巧和教学体系。

芭蕾动作在十八世纪由接近地面逐渐改变到离开地面，有了腾跃步、跳步和空中交叉步；动作设计从水平方向逐步改变到垂直方向。卡玛戈，这位十八世纪著名的舞蹈家，为了显示她所创造的Entrechat，升举空中，做出双腿交叉的打击动作，勇敢地改变了传统的芭蕾服装。她去掉了曳地的长裙。沉重的头饰、面具和高跟鞋；为了增加双腿的活动范围，她开始采用短裙和内衣——这便是芭蕾紧身衣的前身。她的这一举动，对于展示人体的表现力，增强舞姿的线条，无疑是有作用的。事实上，三百年来芭蕾服装的演变史，就是逐渐减少服装，使身体更加自如的历史。

十九世纪，由于足尖舞蹈的创造，芭蕾的演出与训练到了绝对专业化的阶段。在浪漫主义气息的熏陶下，塔里奥妮踮起了足尖，造成了身体翱翔凌空，轻盈自在的感觉。她对这一技术的运用，使人们开始追求足尖技巧，从而把芭蕾技术又大大地复杂化了。

在芭蕾技巧发展史上曾作出过重要贡献的勃拉齐斯（Carlo Blasis），在其所著《舞蹈规范》一书中，曾这样告诫芭蕾舞演员：



舒卷自如，以鹤若惊洋，鹰击长空

舞蹈不下功夫深入研究，不刻苦努力钻研，是掌握不了的。所以练功不能间断，间断二十四小时也不行。动作要优美，自如，永远都应用双腿协调配合。……特别要注意垂直站立和精神的平衡。在演出中，你们要把动作做得准确，一丝

不苟。舞步要轻盈、辉煌，每个舞姿都要自然、文雅。一位好的舞蹈家永远都应该是雕刻家或画家的模特儿……要使自己的面貌显得精力旺盛，富于表现力……要充满活力，但避免僵硬；要设法让起跳变得敏捷……快速对舞蹈演员固然是件愉快的事，轻巧更为重要……。

据说是他创造了Attitudt。据说，也正是他，发现了一条规律：头部凝视一个固定点，舞者就可以无限次转圈，而不会头晕。他还发明了一种塔里奥妮都未曾见过的新舞鞋。这种舞鞋可以使演员站立在足尖上，做出各种的 Pirouette（旋转）。当“斯卡拉”学院毕业的彼埃林娜·莱纳尼第一次在《天鹅湖》第三幕中单腿站立在脚尖之上，表演了三十二个Fouette（一种甩动一腿的站脚尖的旋转动作）时，其轰动程度是可想而知的。

“斯卡拉”学院的院长曾经是切凯蒂，这位十九世纪后期到俄国，建立起了“切凯蒂体系”的意大利人。“切凯蒂体系”至今仍是古典芭蕾舞训练的权威体系。在这一体系的教育与启发下，俄罗斯产生了许多有名的演员与编导。瓦岗诺娃，俄罗斯芭蕾舞学派的创始人，以她多年的演员与教员经验

为基础，写作了《古典舞基础》一书。以她的教学法为基础培养的芭蕾舞演员，动作幅度大，有极好的弹跳与在空中完成动作的能力，特别注意对完成动作的身体本身的塑造，在放射性，外拓性上，比较从前，又大大地提高了。可以毫不夸张地说，俄罗斯学派，汲取法兰西学派与意大利学派优良的传统，经过改造，又强化了芭蕾舞外拓性的形态特征，加强了它的这种固有风格。这种经过强化的风格被不断走出俄罗斯的演员与教员带到了西方，深刻地影响芭蕾的历史。今天，芭蕾舞演员在舞台上舒卷自如，似鲸吞汪洋，鹰击长空，比较三百年前，已有了飞跃性的发展。

无需否认，在芭蕾的动作姿态中也存在肢体的一定程度的弯曲、拧倾，恰如中国古典舞也可以找到一些伸直的动作一样。然而，这并不影响芭蕾整体的形态特征。

在我们看来，芭蕾姿态中的曲和圆，亦如中国古典舞中的直与绷，首先可以在人体解剖学与动力学中得到解释。任何类型的舞蹈，无论它们有着多么大风格上的差异，它们都必须接受人体解剖学的事实，人类相类似的生理构造使舞蹈家的舞姿必然出现某种相似性。例如在跳跃之前，舞蹈家不可能不弯曲下肢以积聚腾空所必须的力量，在大幅度摆动

臂膀时，无论舞蹈家怎样地力求上肢伸直，臂膀的运动轨迹也必然是弧线形的。然而我们相信，欣赏者对由解剖学所规定的人体姿态大多有了某种直觉地把握，这种把握作为一种心理定势存在于欣赏过程中，人们可以依据它剔出必然出现的动作姿态，从而辨认出什么是艺术家所追求的动作与造型，把对舞姿的感受上升到风格的高度上来。

其次，上述问题还可以从舞蹈语汇的结构性中得到解释。舞蹈作品不是孤立存在的动作姿态，它是一个由设计思想统辖的一系列姿态动作的结构体。单纯的舞姿分析是必要的，舞蹈语言结构的把握对于认识舞蹈形态同样是不可或缺的。北京舞蹈学院学生邢建中在其毕业论文《横向暗示》一文中，从舞蹈的姿态与动作的联系入手对比了中国古典舞与西方芭蕾。他正是从舞蹈语汇的结构联系出发去区别两类古典舞的。他认为：

> 舞姿是人体在舞蹈中相对静止的造型，动律是将这些造型串起来。尽管看起来任何一种姿态和动律都是千变万化的，但每种变化却不是随意的、无一定限制的，而是依据一定的内在规律进行的。所谓内在规律，不是表现在直观形态中，出

现较多的舞姿和动律，而是舞姿与动律之间的必然联系。……

使舞姿和动律之间产生必然联系的是暗示。暗示是舞蹈动与静之间的媒介。

邢文举芭蕾中脚的五位站立为例，认为这时的手臂虽然是圆型的，但直立的身体与之形成对比，使这一姿态产生的动感是“挺拔向上”的，他认为这种“纵向暗示”是“大量芭蕾舞姿的总特点”。他接着说：

中国古典舞的暗示是什么样的呢？还是以子午向双山膀为例。它那由下往上的旋劲，使其舞姿直中见曲，曲线的峰尖到山膀时，产生了往旁发展的趋势，这是中国古典舞舞姿所具有的共同特点。……我把这种趋势称为横向暗示。

邢建中的这些论述是颇有启发性的，这一启发性主要表现在他注意到舞蹈语言的结构性，特别是注意发掘结构联系中的内在规律。将他的认识，特别是他对芭蕾舞姿的理解放在我们所讨论的问题当中，其意义在于，它可以说明芭蕾中出现的或曲或圆的肢体动作为什么不影响整体的放射感，不破坏芭蕾

的外拓性形态特征。

今日的芭蕾已拥有了一整套严格的训练体系，统治世界的芭坛的三大学派——法兰西学派、意大利学派、俄罗斯学派，虽然各有风格特色，但与我们的古典舞蹈相比，外拓性形态是它们的共同特征。

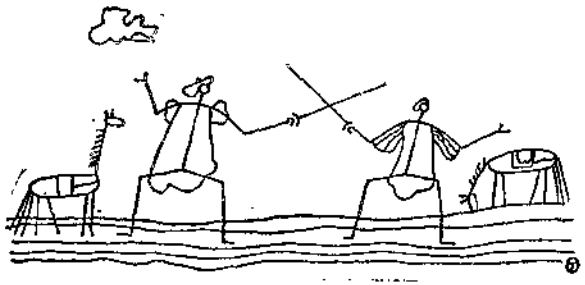
这种特征是怎样形成的？具体些说，西方人何以要“开、绷、立、直”地跳舞？

一个历史的事实是，“开”、“绷”等特征并不是芭蕾与生俱来的。以足尖运用为例，从垫足而行到运用足尖技术走过了半个多世纪的路程：先是舞鞋的后跟逐渐加高，进而舞者的脚背拱了起来，最终足尖直立于地板之上——婷婷玉立，似欲乘风飘去。外开亦然，脚的一位站立，最初只是呈钝角，后来才成为180°角的直线状。在卡玛戈时代，演员还不愿交叉叠靠两腿成塔里奥妮式的五位站立，从三位到五位，中间竟横亘着整整一个世纪的漫长、艰苦的吸收、探索过程。

这种对“开、绷、立、直”的追求，历史学家们可以找到若干历史学而非美学的解释。例如对于外开性，学者们发现了两条根据：

其一，“宫廷芭蕾”是剧场芭蕾的前身。斗剑曾经是从事“宫廷芭蕾”演出的贵族们的时尚，是

他们地位、勇力和风度的表现。斗剑中要求人体外开，以便在敌手一面的暴露面最小。这时的外开，显然主要出于一种战斗功能的考虑。而这种功能性的动作导致了日后芭蕾的外开。



据说外开源于贵族斗剑的姿态

其二，路易十四时代，吕利完成了芭蕾由娱乐活动向剧场艺术的转变。作为社交娱乐的芭蕾往往在舞厅中表演，而剧场芭蕾则要求演员面向观众。为了尊重观众，博得他们的好感，地位不高的专业演员即便在侧行时也要面向观众，这便导致了股、膝和足的外开。

至于腿足的伸直，舞蹈史家阿·德·米尔认为是偶然出现的，“是在显示小腿肌和鞋时无意中冒出来的，为了使小腿突出，人们也把脚伸直了”。

然而在我们看来，类似的理解充其量仅仅说明了某种姿态的起源，而无法解释它的存在和发展。外

开性姿态为什么不随着战斗功能的取消而取消呢？偶然出现的腿脚绷直为什么会长久存在并当作规范被确认呢？芭蕾舞的历史还告诉我们，对“开、绷、立、直”等形态特征的强调，常常到了违反自然、不合情理的程度。据说诺维尔为了外开学生们的肢体，竟使用了一种被安德烈·莱维森认为“完全称得上是刑具”的“矫形机”。今天，“矫形机”不被使用了，但无数年幼的孩子们，为了实现她们作一名芭蕾演员的梦想，从小就要接受痛苦严酷的训练，为了“开、绷、立、直”，为了美。

是什么支持着芭蕾舞蹈家们这种痛苦的追求？历史学家们的回答尚不能使人满意。对这一问题的追问，势必令我们从历史学进入美学。

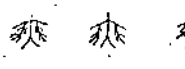
2-3 内聚与外拓：是心理的差异吗？

在形成中国古典舞和西方芭蕾的漫长过程之中，实用功能的考虑，物质材料的限制，人体解剖学与动力学的必然规定都施展了自己的作用，但我们已说明，仅仅将这些因素提取出来，是无法说明两种古典舞形态形成的根源的。我们最关注的是审美心理方面的成因，更感兴趣的是渗透于艺术形态之中

的中国与西方不同的舞蹈意识。

语言符号，是人们赖以凝聚、负载其对世界的理解，进而把握世界的最基本媒介。我们可以从中国人与西方人表示舞蹈的这种基本媒介入手，来分析两种不同的人群对于舞蹈理解之中的差异性和共同性。

“舞”，在甲骨文和钟鼎文中分别被记作



等等。研究者依据象形文字的形义关系，认为这些符号大体可以引申出这样几层含义：

其一，“舞”是指人体的动态；

其二，记号着重表现的是上肢，可见古人“舞”的概念重在指人体上肢运动；

其三，记号力图反映人手持物，进而可以认为它重在指人持物而动。结合“舞”出现的上下文，不少研究者认为它主要指手持物——如动物尾巴等——着重运动上肢的人类行为，这种行为通常和祭祀、崇拜活动——如求雨等——有关。

再看“蹈”。在《说文解字》里，许慎将它释为“践”意，即用足踏地。

在古代论舞文字中，“舞”是表示舞蹈的最常见的记号，“舞蹈”一字则很少出现。当“舞”和“蹈”不作为统一的概念而是作为动词分别出现时，如“手舞足蹈”，则“舞”表示上肢运动，而“蹈”表示下肢运动。

表示舞蹈这种特殊的行为方式，西方人最常用的词是“ballet”和“dance”。“ballet”一词源于意大利语“ballo”，意为“跳跃”；“dance”一词源于古代高地日尔曼语“danson”，原词义为“伸展”。

语义和语源的追溯可以表明，我们的祖先与古代欧洲人不约而同地注意到舞蹈首先是一种人体的运动，因此，他们都选择了包含人体动作意味的词作舞蹈的记号。这一点，可以看作是中西舞蹈意识中相同的一面。

但细作分析，差异便出现了。首先，中国人常用来表示舞蹈的“舞”，同时也包含专指上肢运动的意思，而西方人却从表示下肢运动的“danson”中引出舞蹈的意思，显示出中国人舞蹈意识中对上肢的重视，西方人则偏重于下肢。其次，中国人注重持物而舞，这种舞动难免呈现圆形或弧线形的运动路线，而西方人注重“伸展”，暗示出放射的倾向。第三，对于下肢，中国人重“践”，即足向大

地的踩踏，西方人重“跳跃”，注重人体摆脱大地的努力，前者是向大地收敛，后者却是向空间放射。

语言符号反映出了意识的差异，意识的差异表明，中西舞蹈形成伊始，就可能存在着形态上的差别。在长时间的历史发展中，这种差别并未消弥，相反，不同的文化背景使人们有了不同的审美理想，不同的审美理想又规定了人们不同的形态偏好。在我们一边，圆的、曲的、内收的形态被广泛地喜爱，例如：

> “曲”就是弯曲和曲折，……无曲折就不美；舞姿上的美更需要有曲折。……“腰胯”……不论坐和站，都要有曲线，不然不娉婷，不美观……①
>
> 盖叫天一再强调舞姿的美，他说舞姿一定要圆，……②
>
> 侯（喜瑞）先生认为，……上身圆了，既边式，也好看。③
>
> ……美的标准很多，总括起来，不离“清”、“圆”二字。……最重要的是圆

① 白云生《生旦净末丑的表演艺术》

② 王朝闻《面向生活》

③ 袁韵宜《侯喜瑞谈‘架子花’》

满之圆。①

……而戏中规矩，则处处有极美观的表现法，其法如何，即处处用曲线方式是也，……②

议论种种，其旨一也："曲"、"圆"，收聚性的形态是美的人体形态，戏曲舞蹈之美，便包含于这种形态之中。

西方人却不这样看，甚至，他们的看法往往与此相悖。法国舞蹈批评家安德烈·莱维森说：

芭蕾的出发点的根本原理——外开性。……在一般情况下，人体腿部动作仅限于前后运动，而当腿外开，就可以使它在任何方向——前、后、旁、斜线、划圈运动，在所有这些方向，动作都显得轻松而优雅，……③

论及足尖在芭蕾中的运用时他又说：

这是一种延长身体垂直线的努力，牺牲脚的自然功能，为的是适应和达到美学的目的。当一个舞蹈者站立在脚尖上，意

① 吴白匋《谈京剧表演程式》。
② 齐如山《梅兰芳艺术一瞥》。
③ 《古典芭蕾的精萃》。

味着她打破生活的常规而进入了一个迷人的世界——她让自己沉浸在一种理想之中。①

谈到跳跃，他涌出由衷的赞美之情：

……（舞蹈之美）存在于它的动作本身，某个舞姿的结构或一个跳跃的令人震惊的空中动态。②

理查·克劳斯回顾塔里奥妮采用足尖技术的历史时也赞不绝口：

她是第一个发展足尖舞的女演员，体态被为轻盈，象在舞台上飘浮一般，且富于升举空中的能力。……技巧卓绝，纤细而美妙。③

芭蕾大师福金回忆他与巴芙洛娃演出的情形时也说："我们尽量地高跳"，"我们完成了自己觉得最美妙的动作"。德国哲学家尼采则用诗一般的语言说："如果我象舞蹈家那样用双脚轻踢大地，飞上闪耀着金色光辉的绿宝石般的世界，那么，一切

① 《古典芭蕾的精萃》
② 《古典芭蕾的精萃》
③ 郭明达编译《芭蕾简史》

重担变轻，心儿就会象腾空的飞鸟一样。这才是初衷与夙愿。”

总之，伸展、跳跃，尽可能地拓展四肢，摆脱地球的引力，这便是西方人眼中经典舞蹈之美，便是他们的理想和夙愿。

对比两种不同的对于舞蹈形态之美的判断，结论是明显的：如果说在舞蹈形态形成之初，它更多地受到宗教的、实用的、物质材料和人体解剖原理的规定，在后来，中国人日趋迷恋于弯曲、圆、拧、向大地收聚的姿态；西方人则愈来愈将外开、延长肢体、摆脱大地的腾跃视为美。也就是说，两类有别的古典舞的形态，成为了两类有别的精神追求的表现，两类舞蹈意识的物化形式，两类文化的身体表征。

那么，是舞蹈意识造就了舞蹈形态，还是舞蹈形态规定了舞蹈意识？这种问题，正如鸡与蛋何物在先一样令许多人费解。我们乐于相信，人们内在的舞蹈要求与这种要求所创造出来成为人的对象的舞蹈，是在一种相互依赖的辩证运动中彼此生成的。舞蹈意识在舞蹈的发展中不断强化自己的自觉性，使舞蹈日益成为纯粹的精神表现——虽然，这一表现无法摆脱其媒介物人体的规定性。

我们列举了的中西古典舞种种典型的动作姿

态，都是抽象和净化了的形式，它们不包括任何可供批评家们分析阐发的题材，情节与人物性格，那么，它们是怎样与人的精神活动，与民族的文化心理联系起来的呢？

二十世纪初，德国一小群实验心理学家们提出了一个在当时看来是颇为激进的观点。当时流行的正统派观点把人类知觉经验描述为分离的、无组织的、无模式的第一性感觉经验。这一小群学者反对这种观点。他们认为，人们自然、正常、立刻地知觉到物体、形状和图形，这些东西常反映着整个刺激模式的特性。他们强调，人们知觉到的不是一系列相互分离的感觉的拼合物，而是一个完整的刺激模式。这一模式的特性未必包含在组成模式的个别成份之中，“全体不同于部分之和”是这派人的箴言。

墨菲和柯瓦奇在《近代心理学历史导引》中评论说，

> 心理学的每一个角落都已受到构造，或体系，或相互依存等概念的侵袭；……这个趋向很明显是与物理学中场和整体发展的总趋向吻合的，并同生物学中包括各器官间、各整个个体间和物种间相互依存

的进化形式现实化发展的总趋向吻合，心理学的这一运动充满现代精神。

波林在《实验心理学》一书中评论得更为精炼：

> 为了表达格式塔心理学的特征，最扼要的方式，莫如说它研究整体，……，经验，即以此方式授之于人，表现为有意义的结构方式，即格式塔。

与我们的论题直接相关的，是格式塔心理学在其注重整体研究的基础上提出的“同型说”，以及这一学说在艺术研究领域的运用。

依照“同型说”的理论，艺术形式，无论它是具象的还是抽象的，当它作为一种视觉信息传导至大脑皮层之后，大脑组织会对其进行处理，依据一些心理原则将刺激组织为一个整体。这一整体的形状，由视觉形式中的主导成份和基本特征来决定，其他成份仅起辅助作用。大脑皮层在组织视觉信息时，存在一种力的活动，而人们日常精神的活动也要依靠这种力。于是，对信息加以组织的大脑力引起了在日常便与这种力相关的精神的活动，客体的、物质的、艺术形式的存在与主体的、心理的、精神的活动对应了起来。作品中的“力的样式”与大脑

组织中的“力的样式”，不但都是真实的，而且，它们是“同型”的或“同构”的。

当然，这里的“同构”并非指一模一样，波林解释说：

> 此说主张知觉场在其次序关系上与作为基础的兴奋的脑场相符合，虽然不必有完全符合的形式。这种符合是拓朴学而非地形学的，一个系统的邻接点与另一系统中的邻接点相符合，但一个系统中的形状与另一个系统中的形状却可以大不相同。①

格式塔心理学存在一些理论上的偏颇，最明显的是，它将人对艺术品形式的知觉能力归结为纯粹先天的原因，对于社会生活、文化背景在创作与欣赏艺术形式中的作用，很少给予注意。关于这一点，下文中我们将较详细地加以讨论。无论如何，比之其他理论，格式塔心理学更好地说明艺术形式与人类精神活动的联系方式，当我们力图讨论那些抽象的“纯形式”时尤其如此。参照“同型说”，我们再来考察中西古典舞那些动作姿态，许多问题变得清晰起来。

① 《实验心理学史》

可以认为，“拧、倾、曲、圆”与“开、绷、立、直”这两类分别由内聚和外拓的人体动力形成的舞蹈形态，对于创作者而言，它们是由两类大体上也可称为内聚与外拓的心理力所转换出的两类人体的力的样式；对于欣赏者而言，它们是两类可以唤起内聚与外拓性质的心理活动的视觉形式。概言之，它们是内聚与外拓的两类心态的人体表现。这样，就说明了为什么古典舞蹈的抽象的动作姿态，可以包容了概括，却又真实存在的心理内涵，为什么它们可以成为如克拉夫·贝尔所说的那种“有意味的形式”。

总之，中国古典舞的形态更多地与内聚性心态相关；西方芭蕾更多地与外拓性心态相关；把这种在心理水平上考察出的形态成因与前面论及的其他种种成因结合起来，我们对两类古典舞形态产生的根源便有了一个较全面些的把握。对于一种美学、文化学的探讨而言，心理水平的成因有着理所当然的更为重要的意义。然而，心理水平上内聚和外拓的倾向，可以为任何民族所同时拥有。如果想要说明前者在古代中国人那里，后者在古代西方人那里是主导性的心态，说明这两类心态所促成的两类舞蹈形态，对于两种文化的发展来说并非是偶然的现象，而是具备典范的意义，我们就不能不超出舞蹈

的范围，在民族精神表现的更为广大的空间中去寻求支持，发现有说服力的证据。

为此，对中国古典艺术作一概略的，与对西方古典艺术的思考结合起来的审视，是必要的。我们发现，在审美心理指向与艺术品的意象构成、外部形态几方面，中国古典艺术在整体上表现内收性，而西方古典艺术则更多地倾向于外拓。如果我们相信艺术是心灵的表现的话，内收与外拓，也就可以分别被看作古代中国人与古代欧洲人在比较中显示出的文化心理的个性。

我国有“诗国”的美称。在我国古代文艺史上，诗歌一直享有至尊的地位。早在先秦时代，政府便设立专门搜集诗歌的机构。“不学诗，无以言”，贵族们从小要受到诗歌训练，因为诗已成为当时政治、外交、社交场合不可或缺的辞令，许多著名的诗人本人便是政府的官吏。中国历史上最昌隆的李唐王朝，诗歌是科举考试的基本内容，是士夫学子晋升的阶梯，知识分子一时趋之若鹜。以诗歌创作能力作为拔擢官吏的普遍的衡量标准，这在人类文化史上怕是罕见的。它说明了诗歌在我国文化中曾有过的特殊地位。

古人相信，“诗者，志之所之也”。中国诗人历来强调诗歌是思想感情的表现，以描述事物

（“状物”）见长的“形似之言”，总是受到批评家的贬抑，居于从属地位。抒情言志始终是中国传统诗歌的主潮，或言之，中国诗人更乐于将他们的目光投向内在心灵，更乐于探索和表达主体内部精神的活动。这种“目光”，在我们看来，是一种审美心理的指向，一种文化铸就的兴趣偏好。中国古代诗歌抒情言志的传统，便是这样一种指向内部世界的兴趣偏好。传统诗歌中的审美心理指向是内向的。

与此相关，这种内向的审美心理指向在其表现过程中，呈现出某种收聚性。我们知道，“温柔敦厚”的“中和之美”，为历代正统的批评家所标举，许多诗人亦尽力求之。诗人们不但注意抑制情感本身的强度，在“天人合一”的哲学观念的影响下，他们熟练地掌握了诸如“藏情于景”、“情景交融”等一系列意象构成的方法，甚至讲求达到“不着一字，尽得风流”的境地，致使许多古代诗歌，在意象构成方面是含蓄的，在情感表现方面是得到控制的，在形制方面是精炼、惜墨如金的，透露出一种内在与耐人寻味的风格。

与之形成对比，从古希腊时代开始，西方文学便以其史诗与戏剧令人瞩目，抒情诗在较长时间里未得到高度繁荣，起码，在批评家那里未得到如对

前者一般的重视。史诗、戏剧以及文艺复兴时代发展起来的小说，都属于易于再现外部世界的艺术形式，事实上，西方人在很长时期里乐于用这些形式去描述引人入胜的情节，塑造生动的人物形象，在他们一边，对外部世界的观照胜于对内部世界的反省。这是一种指向外部的审美心理指向。即便在表现内心的抒情诗中，西方人也往往抑制不住其奔放外露的情感，采用鸿篇巨制的形制，用鲜明的意象，创作出汪洋恣肆的风格。钱钟书先生在《旧文四篇·中国诗与中国画》中，曾平易且透彻地比较过中西诗艺中风格学的特点：

> 和西洋诗相形之下，中国旧诗大体上显得情感有节制，说话不唠叨，嗓门不提得那么高，力气不使得那么狠，颜色不着得那么浓。在中国诗里算得"浪漫"的，比起西洋诗来，仍然是含蓄的；我们以为词华够浓艳了，看惯纷红骇绿的他们只觉得不失为斯文温雅。同样，从束缚在中国旧诗传统里的人看来，西洋诗空灵的终嫌着痕迹，淡远的终嫌有火气，简净的终嫌不够惜墨如金。

归根结底，中国人的"慢声细语"，西方人的"声

色俱厉”，是两种不同文化心理的表现。

在绘画领域，欧洲文艺复兴以来的绘画，和兴起于宋元的中国文人画可视为西方与中国古代绘画的典范。就审美心理指向而言，两类绘画表现出的差异与两类文学中的差异是一致的。

文艺复兴时代的艺术是从神界走向人间的艺术，人们缓慢地抬起了在中世纪神权重压下低垂了数百年的头，开始直面属于人的晴空。于是，描绘人所知觉到的活生生的世界，成为了画家们挚爱的理想。这些人利用透视学，人体解剖学和一切当时可资利用的科学方法，力求在绘画上制造出对象世界的真实面目来。文艺复兴的大师们发扬，深化了古希腊时代西方造型艺术中就存在了的写实倾向，使尊重对象世界视觉形态的再现手法在西方绘画中成为主导手法，这一主流，直到上一世纪末才受到认真地挑战。

在古代的中国，虽然不乏因画艺高超而官运亨通者，但在一般情况下，以绘画为业的画工地位是不高的。甚至，人以画显，官至丞相的唐人阎立本也告诫后代，日后“慎毋习”绘画。宋代文人，一代知识分子的典型代表苏轼曾明白地依文、诗、书、画的顺序排列艺术形式，要求绘画向诗歌学习。究其实质，是要绘画如诗歌那样，弘扬抒情言志的传

统，将审美心理指向引导到人的内部世界中去。于是，标榜写意的文人画潮层浪迭起，利用文学中象征性的形象，通过书法化的视觉形式表达士大夫心志、情趣的文人画，成为传统绘画中最引人注目的遗产。亦如传统诗歌，指向内部精神的文人画，在情绪表现、形式采用等方面通常是得到控制的。“火”、“燥”、“露”为艺术家的大忌，而“萧散简远”、“冲淡平和”为许多人孜孜以求。传统的文人画，大多利用有限的题材，相对单纯的水墨形式，或通过“形”“意”和谐的情景结构，或通过含而不露的象征形象，或通过外朴内丰的程式与书法功力，为欣赏者提供出含着“象外之象”的画面，让人从中体味出无穷的“韵外之致”来。

可以肯定，在中国诗歌、绘画自身的体系中，有的艺术家偏重外向的描绘，有的则偏重内向的省察；有的作品粗豪奔放，有的则含蓄收敛。然而，如果将它们看作一个整体，把这一整体放置在与西方艺术的比较之中，其内向的审美心理指向，含蓄的情感特质，收敛的表现手法便鲜明地凸现出来了。

与诗、画相比，舞蹈的动作姿态不似诗中的语词和画里的点线，诗与画的媒介可以唤起或直接呈现出某种事物的意象或物象，动作姿态是视觉直观

的，但它又可能是“什么也不是”的直观人体形象，它是更抽象、更形式化的艺术元素。因此，我们可以将它在形式水平上与一些具有同样性质的艺术种类联系起来考察，例如，书法和建筑。

王朝闻曾发现，书法的点画与古典舞的动作姿态存在着“一种形式方面的联系”。他说：

> 在形式方面有这种联系的事例很多。例如“一”字在用笔方面的特点——下笔与收笔所显示出的如意（侧卧着的‘S’），与舞蹈的出手——欲右先左和欲左先右——的过程多么接近。①

书法的点划与古典舞姿存在形式上的联系

试如王先生所说，古典舞与书法艺术在形态上确实有许多相似之处。我们知道颜真卿的楷书在宋以后

① 《门外舞谈》

被奉为楷体之圭臬，而楷体在大多数人眼里，又是最正式的书法形式。我们看颜体楷书，外界线内部丰富的挪让，呼应、钩心斗角，与外界线外部的空白构成鲜明的对比，落笔、转折、收笔时的顿挫又强化了内与外的分界，体现出内紧外松的构造原则，也使字型整体上呈现内聚的形态。在具体的笔划中，如古典舞动作从相反方向做起一样，书法家往往也是先向毛笔运动方向相反的一面用力，使那象横置"S"般的笔划，如同山膀、提襟等姿态呈现出的弯曲回收的手臂。规范的楷书中，无论横竖，直线两端总有着有力的顿挫，斩断了直线所包含的放射感；每逢转折之处，书法家也常通过转折线的内倾来表现运笔的力度，这种线的内倾，又强化了字型结构的内聚性质。可以认为，在运动过程与静态造型两方面，中国书法与古典舞都不乏相通之处。

建筑也是一类抽象性很强的艺术，它以自己的布局、外部形态、内部构造，以巨大的尺度占据了空间，抽象地体现出一个民族的爱好、气质来。"凝固的音乐"，这是人们送给建筑艺术的美丽而恰当的称呼。西方现代芭蕾大师巴兰钦极推崇音乐，他摈弃了情节、人物和带有生活动作痕迹的动作，让舞蹈成为动作姿态的音乐，创作出典型的"交响芭

蕾”。建筑和舞蹈，两类都因为包含抽象表现因素而指向音乐的艺术，对它们加以比较，会是有启发性的。

如果有机会在北京一些颇具历史的小巷中漫步，便会看到，每一座四合院都被耸立的围墙包围着。想窥视一下院里的情形，迎门而立的影壁将无情地遮断好奇者的视线。整齐有序的正房，厢房、耳房、庭院，被显得单调的方正的围墙，稳固地收拢在内部的空间之中。不独“寻常百姓”家如此，遍布北京城区的“王谢”之家，那些昔日皇亲显贵的府第亦然。举世闻名，雄踞北京中心的紫禁城也采用这种封闭式的整体布局。所不同的是，其围墙——宫墙——更加高大、厚重、巍峨，它创造的内部空间更为有力，现出更鲜明的收聚性。这一空间中的建筑群不再是寻常的屋宇，而是金碧辉煌的宫殿，进而，普通四合院所体现出的密切有序的宗法关系，让位于建立在这一关系之上的更加威严有力的封建王权。总之，典型的中国庭院、宫殿式建筑，都利用围墙有效地分割了内部与外部空间，体现出整体布局上的内聚性。

历史久远的封建王权使中国古代拥有令人赞叹的皇宫殿堂；统治了整个中世纪的神权为欧洲带来了辉煌的宗教建筑。可以说，中国的宫殿与欧洲的

教堂，在中西建筑史上分别具有经典性的意义，因为它们在长时期里是两个人群的精神中心的物化形式。

或许，帝王要用高大的围墙划出自己与臣民们的距离，表示自己上承天命的权势与威严；“神”却要让自己诉诸于直观，用崇高，神秘的视觉形式去吸引和威慑人们，使他们拜倒在自己的足下。欧洲的宗教建筑大都“浸洗在汹涌的激情之中：超人的巨大尺度、强烈的空间对比、神秘的光影变幻、出人意表的形体、飞扬跋扈的动势，骚动不安的气氛”，是其常见的形态与风格特征。甚至在世俗建筑之中，西方人也常乐于使外界面上明窗洞开，巨柱伟立，纹饰纵横，并附以精美的雕塑，仿佛要竭天下美好尽呈于世人目前。而中国建筑，即便按下围墙不论，所谓“雕梁画栋”是在建筑物的内部，“满目雕缋”的纹饰也含蓄地隐于檐下的阴影之中。对于这种差异，建筑史家肖默在《中西建筑的美学性格》一文中认为，中国建筑在整体上是“内向的、收敛的”，西方古建筑则是“外向的、放射的”；前者追求“内在而含蓄”，后者显示出“外在而暴露”。

西方古代建筑外向、放射性的形态特征在哥特式教堂中得到了最极端的表现。如德国的乌尔姆教

堂、科伦大教堂、意大利的米兰大教堂，都以其又尖又高、鳞次栉比的塔群，瘦骨嶙峋、垂直矗立的束柱和筋节毕现的飞拱尖券，创造出强大的飞腾之势。肖默评论说：

> 仿佛能使这些巨大的石头建筑随时脱离地面，冲天而起，人们的灵魂也随之升腾，一直升向苍穹，升到天国上帝的脚下。①

与之相反，中国古代建筑家们对于升腾与放射并无过多的兴趣，他们更乐于将庞大的建筑群收聚在他们生活的土地之上，正如西方舞蹈家乐于“dans-on”（“跳跃”），中国舞者乐于“蹈”那样。在《美的历程》中，李泽厚先生将中国古代建筑的基本性格概括为“平面展开的整体的复杂结构，而不是一座座独立自足的向上堆起的比较单纯的尖顶”。我们看到，不但高大的中国宫殿总是覆以硕大沉重的屋顶，用横向的体积强调了与大地的联系，甚至在建筑物最具放射感的塔的建造中，古代中国人也表现出对收向大地的偏好。与高耸削瘦的哥特式尖塔相比较，中国的塔大多在外界面上加上如檐等横向的线条，而不是如法国斯特拉斯堡教

① 《中西建筑的美学性格》

武术也具有鲜明的精神表现性质

堂，德国乌尔姆主教堂那样采用直立的束柱。于是，塔本身具有的放射感被一条条横线削弱了，飞腾之势被冲淡中和为一种相对平稳的感受，恰如中国古典舞蹈家在跳跃时也要将跳跃造成的放射感加以控制一样。

如果说与西方人相比，我们的古人使中国庭院、宫殿建筑在布局上、形态上呈现某种封闭、收敛的性质，我们古代的园林建筑首先给人的印象是“曲”。据说，法王路易十四曾派遣过一位传教士来中国，这位使者敏锐地发现，中国城市是方方正正

的，而花园却是曲曲折折的；相反，法国的城市曲曲折折，花园却方方正正。对于中国士大夫来说，园林，是其“儒道互补”的人格中“道”的一面的建筑表现；是其不下“堂筵”而获得的“林泉”，是其在王权重压下憩息心灵的角落。他们力图在这咫尺之地中得到“归去来兮”的幻觉，在心灵上归复于田园与自然。从布局到景致，文人们刻意追求自然，或者说，伪造着自然。千奇百怪的湖石，蜿蜒曲折的小径，让人在“路转溪桥”处“忽见”洞天，在悠悠曲径里“渐入佳境”。这一切，便成了中国园林里司空见惯的景色。我们的古人，总是想把天光水色、嘉木异石尽收于园中，我们追求自然的美好，却常常刻意地将自然事物堆砌到不自然的程度，亦如中国古典舞蹈家承认脚与腿之间自然的弯曲，但他们用力回扣脚腕却使这种弯曲变得不自然了一样。很可能，艺术中的自然本质上便是不自然的，真正的自然只是未经人利用过的事实，它被强化到不自然的程度，才表示的人对自然的追求，表示了理想。

在英国十八世纪反抗机械文明的自然风景式园林兴起之前，欧洲大陆上的典型园林多以其几何性质为显著形式特征。建筑史家陈志华在《外国造园艺术散论》一文中描述说，意大利式花园主要别墅

建筑物大多在中部偏上，或在顶层有一层平台，平台的中轴线便是花园的对称轴线。各种水池，植坛、树木都成对成双。树木被任人的意愿修剪成各种规则的样式，如方形、圆锥，或拱门，廊道、连续券，号称是“绿色雕塑”、“绿色建筑”。植坛也是规则方正的，里面，常常树盘成图案，并用染过色的卵石、碎砖作底衬。道路是笔直的，常常正交成直角。就连湍急的流水也在石渠里循规蹈矩的沿着一级级石盘等差落下，在石盘边缘形成厚薄均匀的水帘。陈说：“到了十七世纪，巴洛克艺术号称师法自然，花园却更加人工化了。”在芭蕾得到长足发展的路易十四时代，法国人将几何性的花园发展到极端，而凡尔赛宫中的花园，或许是极端中的极端。在这个硕大无朋的花园里，笔直的中轴线鲜明突出，它的两侧又对称地布置了次级轴线，它们与主轴线一起同若干条横轴线相交，构成花园的骨架。在大小轴线的切割下，出现了一个个方格，形成巨大、清晰的几何网络。自然的曲折蜿蜒被破坏了，代之的是人工的直线、弧线。在这种不自然之中，人的理想自然而然地表现了出来。陈志华评论道：“跟思维习惯相适应，欧洲人在自然面前采用的是积极进取的态度。他们不怕改造自然”，在园林艺术中“表现出对自然的步步逼进”；相反，

中国式的园林，特别是江南私家园林，“却表现出人在自然面前的步步退让”。陈的看法似有些片面，事实上，作为艺术形式，中、西园林各专其美，难辨伯仲。需要说明的是，在园林艺术亦如在其他艺术中一样，中国人流连于“曲”，以“自然”的名义收敛地表现自己，西方的那些几何性质的园林，反映了对直线、放射感等形式的偏好。通过对自然形态的露骨地改制，西方人表现出暴露、外在的文化气质来。

可以肯定，在中西文化发展的漫长历史过程中，文化心理特征、民族精神以纷纭的形态、多变的风格表现着自己。但通过以上概略的回顾，我们相信，内收和外放，分别在中国、西方文化心理的物化形态中有着普遍的适用性。进而，中国古典舞的内聚性形态，西方芭蕾的外拓性形态便不是偶然、随机地出现在人类舞蹈的历史之中，它们是两类不同的文化精神在人体动作姿态上的投光，是两种不同的身体的文化。

对于中国古典舞而言，它所以能够典范地体现出民族的精神，绝非偶然。虽然，它是由新中国的舞蹈家整理成形的，但如我们已说明的那样，它是中国古代舞蹈历史和逻辑发展的结果，是数千年身体文化几经跌宕后凝聚下的结晶，而中国古舞的历

史发展，直接和间接地受到民族精神的最高表现——古代哲学——的影响，儒、道、佛三家在中国思想史上具有最深远影响的学说，都在不同程度上浸洗过古代的舞蹈，铸造着我们的身体文化

许多学者认为，乐，在早期儒家的学说中有着崇高的地位。在社会范围内，乐的制作，乐的风格，都可以成为国运盛衰，人心向背的标志；就个人修养而言，通过对乐的学习，人才可能达到仁的高度，达到至善至美的高度。孔子本人便是音乐家，在《论语》中，他反复表达了对音乐的重视。在他眼里，“莫春者，春服既成，冠者五、六人，童子六、七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归”（《论语·先进》），是美好的人生理想；一个人须“兴于诗，立于礼，成于乐”（《论语·泰伯》）才可能达到“仁”这一完善的人格境界，同样，“人而不仁，如礼何？人而不人，如乐何？”（“论语·八佾》），只有仁人志士，才可能正确地对待礼乐。在一个国度里，孔子认为，“……，礼乐不兴，则刑罚不中，刑罚不中，则民无所措手足。”（《论语·子路》），乐是政治活动的必要的重要的环节；“天下有道，则礼乐征伐自天子出。天下无道，则礼乐征伐自诸侯出”（《论语·季氏》），乐又是政治是否清明，国运是否昌隆的

标识，乐，无论就外在的社会组织政治制度还是在内隐的行为模式伦理观念、人格理想之中，都是不可或缺的。这正是早期儒家“礼乐文化”的基本特征之一。

先秦及更远的时代，乐与舞有着极密切的联系。《尚书·尧典》说：“诗言志，歌永言，声依永，律和声，八音克谐，无相夺伦，神人以合。夔曰：于！予击石拊石，百兽率舞”，为我们勾勒出一幅远古诗、歌、乐、舞浑然一体的画面。公孙尼子对“乐”做了更确切的解释，“声相应，故生变，变成方，谓之音；比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐。”（《乐记·乐本篇》）《乐书·卷十八》中说：“先王作乐，发诸声而以鼓为君；形诸动静而以舞为之容。”《通志·乐略》写道：“舞与歌相应，歌主声，舞主形。”远古乐论中的大部分言论，不独是对乐，也是对舞而发的。乐者，乐（lè）也。远古人群的舞蹈与音乐一样，是人们获取审美愉乐的重要形式，是人格修养的重要部分。孔子还曾说过：“八佾舞于庭，是可忍，孰不可忍？”（《论语·八佾》）；公孙尼子又说：“故听其雅顿之声，志意得广焉；执其干戚，习其俯仰诎伸，容貌得庄焉；行其缀兆，要其节奏，行列得正焉，进退齐焉”（《乐记·乐化篇》）。可见在儒家眼里，舞既是等级尊卑之礼的标志，是社会政

治伦理秩序的表现，也和音乐一样，是教化人群，正教理纲的重要手段。凡此种种，证实了舞蹈是古代“礼乐文化”中的一部分，儒家思想家们对于它，给予了相当的注意。

在相当长的时间里，处于统治地位的儒家思想，给了中国古舞发展以较积极的影响。这主要体现在儒家对人的正常情感表现的肯定之中。早在儒家以前，晏子、医和、子产等人就注意到乐舞与人心、人性的联系，后起的儒家强化了这种思想倾向，使中国古代舞蹈得以纳入符合其形式特性的抒情表现之中。如《乐记·乐本篇》开宗明义：“凡音之声，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。”荀子在《乐论》里也说：“夫乐者，乐也，人情之所必不免也。”“君子以钟鼓道志，以琴瑟乐心；动以干戚；从以磬管。”汉《诗大序》中那段论述舞与情志关系的文字，更是为人们所熟知。儒家思想在中国古代历史上是主流思潮，它的这种抒情论倾向，我们相信，是造就中国古舞表现性形态的重要哲学依据，而这种表现性形态，如我们在《回溯》一章中论述过的，是民族舞蹈历史上辉煌的一页。

儒家的乐舞思想中有一个显著特征，那便是它对“情”与“节”的关系的把握方式，或言之，是

它对礼与乐的统一性的强调。乐舞是“人情所必不可免”的，这仅是它在较低水平上的解释，发之于人性的冲动，只有合乎于礼，合乎于社会化的等级，伦理观念和制度，才被认为是合理的。“天高地下，万物散殊，而礼制行矣；流而不息，合同而化，而乐兴焉。”（《乐记·乐礼篇》），这里的“乐”已不再是单纯的情感表现的产物，它是位于礼与性之间的一种合理的张力样式，是融通人性与社会规范的一种超越精神，也是早期儒家对乐舞在更高水平上的解释。

这种理论的框架似乎是天衣无缝的，但事实上，对于社会秩序与个人情感之间合理的张力，每一时代有着自己的规定性，而这种规定性又直接影响着舞蹈的盛衰。宋明以降，理学风行。信奉“存天理、灭人欲”的理学家们，甚至对士大夫们一直推崇的诗歌，也颇多贬损之辞。正是在这种思想背景下，明代大儒朱载堉写下了舞学专论《论舞学不可废》，并制作了《人舞谱》。这位一生不得志的皇亲。在卷首声言：

> 凡人之动而有节者，莫若舞，肆舞所以动阳气而导万物也。……，有乐而无舞，似聋者知音而不能见；有舞而无乐，

如哑者会意而不能言。乐舞合节谓之中和，致中和，天地位焉，万物育焉。①

这里，似乎把舞蹈的作用推到了一个眩目的高度。那么，这位大儒标举的舞蹈又是怎样的呢？在《论舞袖》一文中，谢长曾对《人舞谱》中的舞蹈形态进行了详细的分析，他发现：

转初、半、周、过、留所象征的仁、义、礼、智、信是五常，转的姿势是按朱熹在《诗集传》中释"辗转反侧"的意思而规定的。伏睹、仰瞻、回顾所表示的尊敬于君、亲爱于父、和顺于夫是三纲。"五常三纲共为之目，总以四端为之纲也"，组成了一个完整的象征意义的系统。

谢长评论说：

被朱载堉如此重视、推荐的这种近乎理想化的舞蹈，在我们看来最多不过是一种礼仪，而不可以构成我们现在在通常意义上所理解的，作为艺术形式的舞蹈，……然而，这却反映了朱载堉以及他所代表

① 《律吕精义·论舞学不可废》

的具有儒家乐舞观念的人们对舞蹈的认识和理解。①

乐舞在朱载堉那里由礼与性之间的张力，转变为对于儒家——理学教义的人体图解，其结果必然是发自人性的舞蹈的失落。虽然朱载堉大声疾呼舞学不可废，但这位“惟欲复古人之意”的学者所勾划出的却是一种与他初衷相违的图画，这是他的观念上的悲剧。如果联系宋元之后中国经典表演舞蹈悄然退出舞台的历史事实，我们不能不看到，朱载堉论著中表现出来的，也正是儒家——理学乐舞思想为中国舞蹈带来的悲剧。

总之，传统儒家思想作为正统乐舞思想影响着中国古代舞蹈的历史，为舞蹈充注着儒家的意志，节制着舞蹈的动作姿态，作用着舞蹈的盛衰，进而，使中国古代舞蹈不可免地包含了儒家精神。

如果说，儒家在建构其“礼乐文化”的世界时，更多地从舞蹈的发生，舞蹈表现与社会秩序、舞蹈与人格理想等舞蹈社会学的角度去认识与规范舞蹈，那么，佛家，特别是道家，更多地在动作理论上影响了舞蹈。甚至可以说，就中国古典舞既成的形态而言，佛家与道家观念有着更直接一些的显现。

① 《论舞祖》。

人们疯狂地搜集着古董

在更广泛，也许是更严格的意义上，我们民族的身体文化应该由两部份构成，一类是精神表现性的，如舞蹈，特别是经典的表演性舞蹈；另一类是实用性的，如礼俗姿态，技击训练术等。中国武术首先是服务于搏击、健身等实用目的的，同时，任何人都会乐于承认，武术也具有鲜明的精神表现的性质，或者可以说，它是基于实用而通于表现的文化形式。对于我们的论题有意义的是，中国武术与戏曲舞蹈，进而与中国古典舞有着密不可分的联系。

戏曲中分“唱、念、做、打”，其中的“做”和“打”，特别是“打”与武术极为类似，只是将动作的实用性转变为纯然的表演性。如盖叫天等戏曲表演大师，本人便通于各门武术，可谓一代武师。戏曲舞蹈中的许多动作亦与武术相通，如二者都有拳掌之分；舞蹈中的小五花、大刀花通与舞刀

的动作；弓步、盖踹腿、什步、金鸡独立等在舞蹈与武术中并无二致等等；就动作要求而言，陈式太极拳所谓“缠丝劲”、“划圈圈”和古典舞中追求的“拧”、“圆”等异曲同工；论及动作理论，“动作从相反方向做起”在古典舞与太极拳中堪称公理，……。

武术与道家、佛家有着不解之缘，随着武侠小说与功夫片的泛滥成灾，这一点，几乎变得妇孺皆知了。每一门影响巨大，历史久远的武术，大都和名刹古寺、沙门道人相关，在它（他）们那里找到自己的渊源。例如，少林拳术始于中岳古寺；八极拳传说是一道士传于河北吴钟的；良乡人王占春以其诚意打动了白云观的道士，习武十年余，学得通臂拳；崔海川迷路逢老道，遂得八卦掌；不少人还相信，是崂山道士协助即墨人王朗创立了螳螂拳；山东龙潭寺的和尚传下的潭腿。

大约正是由于这种原因，中国各家武术，其名称多和道、佛相系，如“少林棍”、“达摩十八手”、“太极拳”、“八卦掌”，不一而足，南派少林，有一种竟直呼自己为“佛拳”。在整体上，中国拳又大略分为少林、武当两家，外家、内家两流，以示它们崇佛或信道，重外动或尚内功。

野语村言，似不足为信；礼失求诸野，又不可

不信。我们相信，关于武术的民间传说，野史笔记，不精确却也大略地反映出佛家、道家与武术的关系，前者对后者的作用。通过对太极拳一些可靠的文献的考察，我们可以更清楚地看到这一点。

据《温县志》载，明末清初时的陈王廷大约在十七世纪七十年代前后，依道家《黄庭经》中"嘘吸庐外，出外丹田"的导引、吐纳之法，创立了作为内功拳一派的太极拳。至清乾隆时，王宗岳写下《太极拳论》，成为后代各派传人宗承的经典。在这篇重要的著作里，王宗岳写道：

> 太极者，无极而生，阴阳之母也。动之则分，静之则合。无过不及，随曲就伸。人刚我柔，……，阳不离阴，阴不离阳；阴阳相济，方为懂劲。……

清末民初的陈鑫是陈王廷所创的陈式太极拳理论上的又一重要阐发者，他著述甚丰，这样的文字在其著作里屡有出现："拳名太极，实天机自然之运行，阴阳自然之开合也，一丝不可强为，强为者皆非太极之理"；"太和元气到静时，不静不见动之奇"；"心中一物无有，极其虚灵，一有所着，则不虚不灵"；"运柔成刚，刚柔相济"；"欲刚先柔，欲扬先抑"。（见《陈鑫太极拳论》）陈式太

极在当代的传人陈小旺则为太极总结出五层功夫，勾划出一套由划圆圈，到划小圈，直至无圈的层层深入的过程（《世传陈氏太极拳》）。

我们不厌其烦地列举这许多文字，是为了表明，在太极拳这一最为普及的武术形式中，在它的动作理论里，我们几乎处处可以看到道家式的术语，道家式的朴素的辩证法，道家式的智慧，乃至道家式的似是而非。更为重要的是，作为动作理论，这些观念直接支配着动作的形态，人体运动的节律，通过它们，我们印证了是什么样的哲学意识在规定着武术的形态，进而，也从侧面了解到，与武术形态类似的古典舞的形态，是由怎样的精神事实所创造和制约着。

我们不妨大胆想象一下这样一幅图画：

一双对应的形式因素——可以代表天与人、知与行、情与景，亦可以代表天与地、动与静、开与合、刚与柔、缓与急、屈与伸——被某种强大的力量联系、扭合起来，使它们由对立的两极状态向对方倾斜、弯曲，以表示对立事物的相互转化。二者完善的联系状态必然是圆形。在圆形的内部空间中，为了表示两者不可分割的性质，它们将是拧合难辨，挪让呼应的；圆的外界面则流转光滑，表示了对立两极浑然一体，相互依存和循环往复的性

质。

这里的表述，这里的圆、拧、倾、曲、几乎可以用诸对古典舞姿的描述之中。

实际上，我们是在论述古代中国人绘制的阴阳太极图。这幅图，被各派太极拳奉为共同的精神意象，太极拳论者强调需“每日细玩”，“细心揣摩”。（见《陈鑫太极拳论》）

在阴阳太极图中，古人用视觉直观的形式表现了他们的阴阳观念，表现了他们整体把握世界的方式。而我们，从中看到了古代的精神在古人那里获得了怎样的净化的形式。

阴阳观念不足以解释古典舞姿的奥秘，但阴阳图在形式上与古典舞姿的相似性是有启发意义的。因为前者明确表示了它是一种观念的物化，而前者与后者的类似则使我们相信，与阴阳图对应的观念也影响制约着古典舞姿。

在这里，本章结束的时候，我们终于可以宣布，中国古典舞的内聚性形态在民族精神表现形式中有着普遍的意义，它是在古代精神的结晶——儒、道、佛——的长期浸漫下积淀而成的历史果实，是无愧的传统精神的身体表征。

它正带着传统的精神，带着它的光荣，也带着它的重负，和我们一道走向未来。

3-1 盛乎？衰乎？

——中国古典舞的现状

循着表现与再现功能的路径，我们已经让思想跋涉了中西古典舞蹈勃兴、繁荣、衰落的千年历程。

从中西古典舞蹈的动作姿态之中，我们已透视了中西古典艺术的形式特征。寻觅过其后面凝结着的民族文化心理的内容。

此刻，我们想从迷茫的远古，从浩瀚的典籍中，从古代艺术的遗迹中收回探寻的眼锋。这并不是由于思想的困倦，相反，是因为它的清醒。

不必讳言，我们连篇累牍说明的不是所谓“历史的本来面目”，这并非是由于无力为历史拂去岁月的尘埃，而是因为一切对历史的思考，在本质上都

是特定时代的历史学家与历史留下的记号——文献与文物遗存——间的对话，它是已消逝的历史在后代人心灵中留下的足音，是知识与智慧为今天和过去建构起来的桥梁，但却不是“真实的”历史本身。正如没有一把尺子，我们无法说明桌子的高度一样，没有今天的观念，今天的情感，没有思考者的时代作思考的参照系，我们便无法陈述历史。

为了历史而去研究历史，为了比较而去进行比较，我们缺乏饱满的热情与足够的兴趣。此时此刻的时空位置浸泡、主宰了我们的意识，支配着我们欢笑、哭泣、思考和行动。

我们更关注的是中国古典舞的现状与未来，所有对历史的思考——纵向的回溯与横向的比较——都指向这个巨大的现实的诱惑。

那么，现实中的中国古典舞蹈是怎样的呢？

应该说，它是昌盛的，甚至可以说，它前所未有地昌盛起来。

中华人民共和国建立之后，新中国的舞蹈工作者从戏曲中抢救出了古典舞蹈的遗产，经过悉心发掘和整理，并从其它传统艺术与武术中汲取了有益的动作姿态，创作出诸如《宝莲灯》、《鱼美人》、《小刀会》等舞剧，创作了《剑舞》、《春江花月夜》、《飞天》等舞蹈节目。诚然，这些作

品的题材是有限的，数量是不多的，艺术上不够成熟，体裁也远不够丰富。然而，它们的出现是中国表演舞蹈命运突转的标志。它们标志中国舞蹈结束了不断被扬弃的命运，标志着它从戏曲附庸的窘境中得以解脱，标志着它作为独立不倚的艺术形式在几百年的沉寂之后重新活跃于中国舞台之上。因此，这一时期对中国古典舞的整理，一批古典舞节目的创作，可以无愧地被认为是中国古代舞蹈的一次复兴运动。

这次复兴运动的贡献不仅在于它使古典舞成为一种独立的艺术形式，进一步，舞蹈研究者和教育家们开始依据舞蹈化的原则对戏曲舞蹈加以去粗取精地整理。服务于戏曲叙事功能的“比拟性动作”，如“开门”、“关门”、“梳头”、“整鬓”等等被剔除了，而已经高度净化、抽象了的动作姿态则得以保留和发展。就舞剧艺术而论，舞蹈家们也开始注意到音乐、舞台美术、服装等辅助因素服务于舞蹈表现的问题，为日后古典舞的发展奠定了一个基础。

中国古代舞蹈复兴运动的另一重要方面，发生在舞蹈教育领域。

1954年，成立了北京舞蹈学校，1979年，又升格为北京舞蹈学院，中国有了第一所培养高级舞蹈

人才的高等院校。1980年，这所学院的教育系开始招收了中国古典舞专业的本科生；1985年初培养出了我国第一批以古典舞为专业的舞蹈教育学学士。同年8月，在北京举行了由北京舞蹈学院等单位发起，全国舞蹈院校毕业生参加的“桃李杯”中国舞大赛，中国古典舞是大赛的主要项目。

1954年以来，北京舞蹈学校的教育家就力图发现中国古典舞教学中带规律性的东西，虽然其间几经周折，他们已逐步建立起从“动律”入手，从“韵律”出发的元素训练体系，并力图不断发展，完善这一体系。

北京舞蹈学院的上述工作表明，作为一种独立形式的中国古典舞，已经登堂入室成为高等学府研究和传授的对象了。有意思的是，“文化大革命”期间的“革命样板戏”“芭蕾舞剧”《红色娘子军》、《白毛女》中，溶入了大量的中国古典舞的动作姿态。我们姑且不论其艺术上的成败得失，它反映出的一个事实是确凿无疑的：中国古典舞对芭蕾的浸漫。

中国古典舞蹈昌盛发展的一个最引人注目的标志，是发生在今天的第二次古代舞蹈复兴运动。

1976年，持续十年的政治大动荡宣告结束。中国共产党十一届三中全会以后，我国政府开始奉行

一种开放的政策。伴随着科学、经济、文化艺术、体育交流的加强，我们得以窥见一个已显得十分陌生的外部世界——一个五光十色，甚至是光怪陆离的世界，一个让人惊奇，也让人困惑的世界。请注意，恰巧在这时，有一小群人离开了喧嚣的城市，来到被沙漠层层包围的一小片绿洲——敦煌莫高窟。在幽暗的洞窟里，面对那些陈旧却未能尽掩其绚丽多彩的壁画、彩塑，面对那些飞扬结曲，动势强烈的伎乐天，他们被震撼了，他们不但被绚丽的色彩、飞动的线条，瑰丽的场面所震撼，一种精神，一种古老的，已经仿佛失落的民族精神震撼、激扬了他们。摹仿着壁画中古代舞蹈者的姿态，他们扭动起来，舞蹈起来，舞蹈着，走出洞窟，走出大漠，走向兰州、北京、西欧、美洲，走向世界。

这一小群人当时或许没有意识到，现在也许尚未明确地意识到，他们的探索仅仅是一个开端，但正是从这一开端中，涌流出中国古代舞蹈第二次复兴运动的浪潮，或者说，甘肃省歌舞团的舞剧编导们尚没有清醒地认识到，他们创作的古典舞剧《丝路花雨》，已经冲出古典舞的规范，建立起一种新古典舞的雏形，是一场空前的古典舞复兴浪潮飞溅起的第一朵浪花。

从古代文物中汲取动作姿态与创作灵感，《丝

路花雨》获得了巨大的成功，在西部中国的主要省会，在首都北京，在西欧、美洲的一些国家，它演出八百余场而不衰，赢得了雷霆般的掌声和无数的鲜花。这种成功刺激了更多的舞蹈家，他们疯狂地涌向洞窟、墓穴、博物馆，贪婪地搜集着画像砖石，碑刻和瓦当的拓片，古代绘画雕刻的画片，文献典籍和一切与古代舞蹈有关的资料。“忽如一夜春风来，千树万树梨花开”，经历了长时间沉寂的古典舞坛在几年间一下子苏醒过来，一系列揉合考古材料中的动作姿态与戏曲舞蹈的舞剧、舞蹈节目遍布于大大小小的舞台之上。

生活在十一朝故都西安的舞蹈家们有充分的理由走在复兴运动的前列，大量的文献记载，丰富的视觉材料遗存是他们的坚强后盾。《仿唐乐舞》很快问世了，令人惊诧的是，在同一个剧团里，又推出了《长安乐舞》。“仿”字消失了，现出了对“真”古董的迷恋，它活脱脱地表现了舞蹈家们竟逐着第二次古代舞蹈复兴运动的潮头。

历史学家们已经意识到，对中原文化至尊地位的片面强调是对中国文化史理解之中的偏颇，中国古代文化是多种地方文化汇融的产物，楚文化在这汇融中扮演了活跃的角色。生活在荆楚故地的湖北舞蹈家们也不甘寂寞。适逢震惊世界的曾侯乙编钟

出土不久，舞蹈家们细腰紧束，体曲三弯，钟声阵阵，长袖翻飞，一部《编钟乐舞》，倾倒首都观众。

楚文化既然具有如此的魅力，三闾大夫屈原描述歌舞场面的楚辞《九歌》当然应该拿来一舞。《九歌》问世了。《东皇太一》的气象恢宏，《东君》的发扬蹈厉，《云中君》的朴质，《湘夫人》的婉约，以及《少司命》之缠绵，《大司命》之幽默，《国殇》之悲壮，《礼魂》之余音不绝，《九歌》在整体上体现了不同于异域情调的《丝路花雨》，有别于中原气度的《仿唐乐舞》的浪漫瑰丽的楚骚精神。

……

这时的古代舞蹈复兴运动已恢恢然有浩荡之感。在五、六年间，揉合戏曲舞蹈与考古材料的新古典舞与基本采用戏曲舞蹈动作姿态的历史舞剧、舞蹈节目达到了一个可观的数字，《奔月》、《文成公主》、《凤鸣岐山》、《岳飞》、《木兰飘香》、《屈原》、《惊变》、《红楼梦》、《醉剑》、《木兰从军》、《敦煌彩塑》、《干将莫邪》、《牡丹亭》、《神灯》、《霓裳泪》、《秦王破阵乐》、《霸王别姬》、《盛京建鼓》、《秦俑魂》、《云岗曲》、《七盘舞》、《铜雀伎》

……。

毋庸置疑，古代舞蹈作品这种庞大的数量是第二次复兴浪潮最显著，也是最直观的表现。

在这一浪潮的席卷下，各地的舞蹈团体都试图从本地的历史文物遗存中找到题材、形式和灵感：编钟被利用了，莫高窟被利用了，秦俑得到了表现，昙耀五窟得到了表现，文献材料中的《秦王破阵乐》，四川画象砖上的《七盘舞》图案也都成了创造的基本的材料。下一个又是什么呢？龙门石窟，大足石刻，还是霍去病墓前石雕，永乐宫壁画？

这样，第二次复兴浪潮推出的舞蹈作品有了一种巨大的时空覆盖面，也就是说，无论从时间还是空间来看，这些舞蹈作品的表现幅度都是巨大的。就时间而论，《九歌》、《编钟乐舞》表现先秦文化；《秦俑魂》表现秦代文化；《铜雀伎》、《霸王别姬》、《七盘舞》表现汉代文化；《云岗曲》、《木兰飘香》表现魏晋南北朝时代的故事；《仿唐乐舞》、《长安乐舞》、《丝路花雨》都力图展示盛唐气象；反映宋代民族斗争的有《岳飞》；《牡丹亭》则取材于明清戏曲；《红楼梦》和满族舞蹈《盛京建鼓》具有清文化的特征。这次复兴运动中涌现的作品跨越几千年，几乎囊括了中

国历史上的所有朝代。就空间而论，以《仿唐乐舞》等为代表的中原文化，以《九歌》等为代表的江汉文化，以《云岗曲》为代表的鲜卑文化，以《盛京建鼓》为代表的满族文化，以及以《丝路花雨》为代表的中原文化与异域文化的交流反映出二次复兴运动所表现的地域的广阔性与舞蹈文化的多样性，这是近现代中国舞蹈史上前所未见的。

第二次复兴运动是喧嚣的，它来势汹汹，铺天盖地。发展之迅猛，波及面之广阔，反响之巨大，都是罕见的。这次运动也是寂静的，它没有鲜明的旗帜，没有统一的纲领，也许是它来得过于突然，批评家们虽然写出了不少文章，但大都停留在述评水平上，深刻的思想的声音至今还沉默着，似乎还来不及对这一猝然的事变作出反馈，给它以历史与美学的评价。

对于中国古典舞的未来而言，第二次复兴运动带有根本性的特征在于新古典舞对中国舞动作姿态本身的扩充，随之而来的，很可能是古典舞形态及它所包含的美学意义的变更。

我们已说明，第二次复兴浪潮中涌现的新古典舞无法完全摆脱戏曲舞蹈的影响，然而无疑，它扩展、丰富了戏曲舞蹈的语汇，进而扩展、丰富了作为整体的中国古代舞蹈的心理容量。这已经引起了

批评家们对“中国古典舞”这一概念的困惑：它究竟应该是指戏曲舞蹈呢，还是指新古典舞，或者，它笼而统之地指它们二者？关于这一点，我们将在后面作出自己的回答。

我们相信，通过对两次复兴运动的回顾，我们已大体说明了中国古代舞蹈在当代中国的盛况。

然而，这仅仅是问题的正面，与正面并存的是它的负面，二者是难以分开的。在昌盛的下面，我们也看到了一种潜在的危机。

可以认为，当代中国古典舞的出现——它被从戏曲中剥离出来——是以芭蕾的冲击作为催化剂的。寻找一种与芭蕾相匹敌、相对峙的民族舞蹈形式的愿望，潜在地支持着我们的发掘整理工作。1953年，围绕建立古典舞训练体系的问题存在三种不同看法：

有人认为应以戏曲舞蹈为主，要求学员依戏曲演员的方法去练基本功；

也有人认为芭蕾训练的内容与方法能够解决演员身体训练问题，要求训练以芭蕾为基础，辅之以一些戏曲身段；

还有人认为应使戏曲舞蹈与芭蕾“并重”。“比如上一堂课，把杆动作用芭蕾的内容和方法，中间动作可以用中国古典舞（戏曲舞蹈——笔者

注）教材，……。”（北京舞蹈学院《中国古典舞教学法》）

舞蹈教育家们最终统一了认识，主张以戏曲传统为基础，学习借鉴苏联芭蕾的经验，通过创造和发展来建立一套新形式的“中国古典舞”基本训练课。

在实践中，他们首先集中了戏曲舞蹈的各种动作技巧，并对之加以分类归纳；其次，为各种动作建立起规范，统一它们的规格要求；第三，将分类了的和规范的动作依芭蕾训练的方法由浅入深地安排为有顺序的教材。

三十年过去了，当时对整理古典舞作出贡献的舞蹈教育家李正一、郁大琨在《民族沃土中生根》一文中回顾说：

> 回顾我们在五十年代的舞蹈教材整理工作中，曾有过切身的教训。北京舞蹈学校五十年代整理的《中国古典舞教学法》虽然在当时起了它一定的历史作用，但由于经验不足和受到当时认识水平和艺术修养的局限，在借鉴芭蕾的方法整理中国古典舞的工作中，就是由于看共性多，看特殊性少，因此，造成这套教材严重的“先

天不足”，它无论在继承和借鉴方面都存在许多问题和缺点。在继承方面，以民族为主体的思想不够明确，对与我国民族传统的美学原则和艺术规律相联系的民族舞蹈的特殊规律和表现方法缺乏认识；在具体工作中，对民族舞蹈特有的风格、韵律、手眼身法步以及具有东方艺术特色的丰富的上身的表现力和细致的韵律感、表现方法等方面，都没有给予应有的重视和整理。加上在借鉴方面，为“我”所用的思想不够明确，以共性取代了特殊性，因而形成搬芭蕾的框架，来硬套民族的动作，削足适履，把民族舞蹈所需要的特殊能力，如交叉、扭拧、弯直和节奏特点等排除在外，把贯穿在基训动作中的民族风格的韵律，如：松紧、刚柔、内外、神形等，人为的隔裂开来，形成空有民族舞的外壳，而失去了民族舞的劲力。当时为了填补教材的空白，发展了大量的下肢动作和借鉴了芭蕾的一些训练性的动作和技巧是必要的，但我们却丢掉了大量无法容纳进去的属于古典舞丰富的表现手法和表演训练，以及道具（包括“把子”）、化装、服饰

> 舞蹈的宝贵财富。另外，对民族舞特有的动作语法，连结方法，组合结构规律缺少研究，用芭蕾的组合方法填进民族的舞蹈动作，形成用外国语法说中国话的现象。由于丢掉了民族审美特点最核心的部分，因而造成了这套教材缺乏民族风格特点的缺点。

这种历史的反思是中肯的，特别是李、郜二位的反思涉及到了“拧、倾、曲、园”等内聚形态在训练中失落的趋势，更是十分深刻的。事实上，在他们提到的，于1960年成书出版的《中国古典舞教学法》中，这种内聚形态失落的倾向便已经很明显，例如书中写道：

> 比如有人认为传统中脚的练习，只能是“勾”和“拱”的，练习绷脚、练习半脚尖是和传统矛盾的。其实在传统中绷脚面和半脚尖的运用是和勾、拱一样重要的。因为跳起来在空中脚背一定应该是有力的绷的，……半勾半绷是做不好动作的，也是不美的。

认为绷直的脚是美的，这和历来以“圆”，以

“拧”，以“收”为美的观念有了明显的差别。

这种在姿态动作上芭蕾化的倾向在今天如何了呢？可以认为，它愈演愈烈了。

就舞蹈教学而论，批评家赵国政不满于芭蕾与中国古典舞风格相混的训练情况，他在《从舞台实践看舞蹈教学》中指出：

> 现在被大多数文艺团体所使用的教材，其实就是古典舞与芭蕾舞的结合，有人索性就给它起了一个通俗的名字，谓之“结合课”。……由于要迁就从芭蕾里拿过来的某些技术，特别是跳跃技术，而使古典舞中特有的动律、节奏和韵律美遭到损伤。尤其可惜的是那些很有特点、训练价值又高而又只有拿了道具才能体现出我们中华民族特有的精神美的舞蹈部分也很难进入课堂。所以出现了这样的局面：虽然这堂课名曰古典舞，由于它不能真正解决对于民族古舞的深入学习，致使许多单位不得不另外开设同样是古典舞的身段课来作为古典课的补充。

赵国政对于芭蕾对中国古典舞风格的伤害是愤懑的，但更多的人却不这样看。

北京舞蹈学院教育系副主任，对戏曲舞蹈素有研究的教育家唐满成在《舞蹈教育系古典舞教学简介》认为：

> （在古典舞训练中）凡是有利于扩大训练成效的外来手段都不拒绝，如芭蕾的开、绷、直、重心（向上）的训练；……

舞蹈学院另一位古典舞教育家朱清渊在《以我为主博采众长》中亦说：

> 具有三百多年历史的芭蕾舞训练，仅通过二百多个动作的训练就可以演出各种芭蕾舞剧，它的“少而精”，练与用紧密结合的科学训练方法，对我们是非常有益的。……（古典舞课）应该是在戏曲、武术基础上，以其身法、韵律贯穿始终，并多方面吸收民间舞、芭蕾舞、现代舞、艺术体操等姐妹艺术的优点，通过“化合”的作用来加以发展，来丰富和弥补原有的不足。

在这样的教育思想的指导下，舞蹈学院培养了我国第一批以古典舞为专业的大学本科生。1983年7月，他们进行了专业课的结业考试，向舞蹈界作

了汇报。他们的教学方法得到了许多观摩者的好评，认为是“标志我国古典舞教学事业有了一个新的发展”（四川省舞蹈学校汪泉语），“是一条正确而必要的训练途径。”（著名京剧演员王金璐语）。海军政治部歌舞团教员姜桂芬在《开创民族舞蹈教学的新局面》中说：

> 这套教材，吸收了武术、武功和古典舞的部分训练方法，同时又借鉴芭蕾舞训练中的开、绷、直、直立旋转，舞姿舒展、伸长等长处，打破了长期以来古典舞戏曲化的僵局，出现了古典舞更加舞蹈化的新局面。

国家体操队的舞蹈教练刘全谨《体会与看法》中则说：

> 显而易见，学员们的舞蹈姿势更加解放了，……由于继承了戏曲和武术中的技巧，同时又借鉴了古典芭蕾、现代舞、体操和花样滑冰等形体动作的技巧特点，并使之融为一体为中国舞蹈服务，又把我国传统的美学观点渗透在全部的舞蹈表演形式中，这就大大丰富了中国舞蹈的语汇和

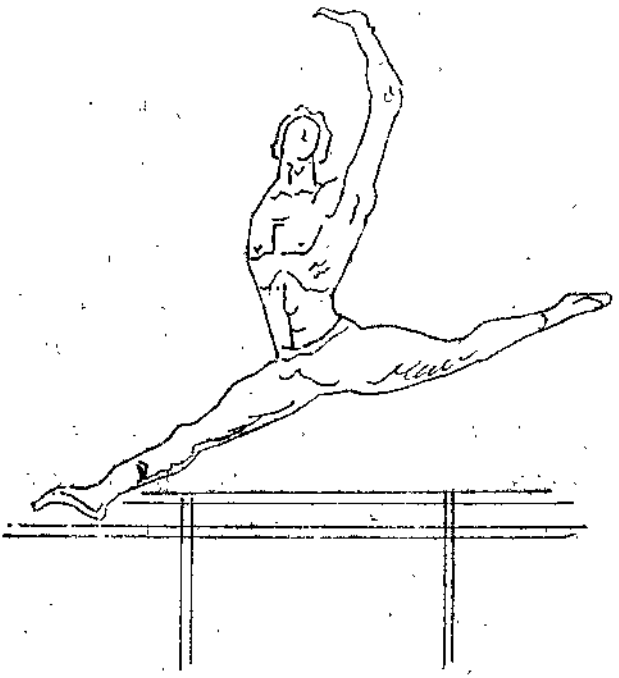
技术。

这种看法是有差别，起码是有侧重的，但它们共同反映了这样一个事实：今日的中国古典舞，人体重心位置提高了，开、绷、立、直的原则被部份地采用了，更重要的是，大部分人认为变化后的形态是美的，这种变化是合理的。

1984年4月下旬，北京舞蹈学院古典舞专业的学生结束了他们为期两个月的教学实习工作。这次的实习点，分布在江苏、浙江、福建、广东、云南、四川、上海、广西和西藏等九个省、市、自治区；实习对象包括汉、蒙、藏、壮等十多个民族。在实习中，年轻的舞蹈学院的学生向他们的同行（很大部分是他们的前辈甚至是教师）展示了他们的教学内容与方法。人们看到“他们在基本训练这堂课上，立足在中国古典舞的基础上，充分吸收了芭蕾训练的特长，在开度训练中，把杆部分得到了较充分的强调，在后背的训练上也很重视重心的直立感觉。在把下叉安排了控制稳定性的练习，在训练要求上则强调要拉长深层肌肉，使演员各部分都向长线条方面去努力，……”（梁素芳《在荆棘中开路》）。人们还看到“在把杆上的腿部动作仍然是以芭蕾为主要内容，例如脚的位置，一位、二

位、四位、五位、蹲、弯直、小踢腿等等，仍完全采用芭蕾的训练方法；把下的弹跳也采用了许多芭蕾的基本动作，而上身则运用古典舞的身法和韵律。”（吴蕾《一点不成熟的看法》）

芭蕾原则及其某些教学内容对中国古典舞的浸漫已经不局限于舞蹈学院的咫尺之地了，它通过一套逐步形成的体系进一步被推广到中国古典舞蹈



人们满怀欣喜地接受了这种浸漫

界。而我们的古典舞蹈界，我们马上要看到，满怀欣喜地迎接与接受了这种浸漫。

福建省歌舞团陈秋萍在给中国舞协主办的刊物《舞蹈》的文稿中写道：

> 这堂古典舞蹈同以前的完全不一样，真是焕然一新。所有动作伸展，又有表达能力。既有芭蕾的直线美，又有我们古典舞的风格固——曲线美。……通过这次训练，我不仅学到了许多新颖优美的动作，还体会到古典舞在继承传统上积极创新的前途远大。

老舞蹈家沈蓓写道：

> 创立中国民族舞蹈学派，建立我国自己的民族舞蹈训练体系，这是所有我们这一代舞蹈工作者的夙愿。……这个夙愿，虽不能说已经达到，但至少已经"有了门儿""对了路"。仅这一点，对于象我这样，搞了三十多年舞蹈，跟着我国舞蹈事业的成长一块走过每一个历程的老舞蹈工作者来说，不能不感到发自内心的由衷的振奋与激动，……愿意为之大唱赞歌。

……我认为这套教材开始找到了我国民族舞蹈宝贵传统中某些精髓，取得了值得载入史册的某些重大突破，……。

孙祖绥在《探讨与切磋》中的一段文字使我们吃惊：

基训课在“开绷直”的动作规范上，吸收了戏曲、武术形体动作中扭，拧，倾的特点，以及现代舞，体操等艺术形式中的有益部分，造成了一种流动感。……开扩了民族舞蹈的语言范围和表现能力，既同于芭蕾又不同于芭蕾，使人觉得这种演变是找到了内在规律性和方法，因而在课堂实践中收到了较好的效果。

古典舞基训课的动作规范是“开绷直”?!戏曲、武术形体中的“扭，拧，倾”是吸收的对象?!我们很难看出作者是在讲以中国古典舞为基础吸收芭蕾呢？还是以芭蕾为主吸收中国古典舞。

这种情况的出现决非是偶然的。

舞蹈教育是我们透视舞蹈现状的一个透视点，今天的中国舞坛上。“开、绷、立、直”的形态原则在漫延着，趋向于放射、趋向于外拓的姿态默默

地、却是不断地在中国古典舞，特别是古典舞剧中出现。1985年8月在北京举行的中国舞“桃李杯”邀请赛上，人们所看到的一些新创作的古典舞节目，人体姿态动作在拼命地伸展，外拓，有的在形态上、甚至在动作与动作的连接过程中，与芭蕾已经没有什么差别。

我们曾经指出，动作姿态是舞蹈艺术最基本的原素，是舞蹈语言的拼音字母，它以纯化的不可分割的形式表现了一个民族的文化心理内容，是构成一类舞蹈风格的核心。而在我们古典舞一步步走向昌隆的同时，这个原素在分解着，这个核心在动摇着。

这不是一种潜在和深刻的危机么？

3-2 谁在向我们挑战？

我们所表明的潜在的深刻危机究竟产生在哪里？是谁在向我们挑战？

这并不是一个可以轻易回答的问题。

一个最显见的原因存在于中国古典舞内部。

戏曲艺术中的诸要素在其结构中形成有机的整体，各要素的活动是受结构性质制约的。这样，

唱、念、做、打融为一炉的戏曲才不至于松坏，不至于七零八落。作为一种特殊的歌舞剧，中国戏曲艺术具有鲜明的假定性、虚拟性和抒情性，在形式水平上，包含较强烈的非写实的倾向。这些结论是我们把中国戏曲作为一种戏剧，放在与话剧等戏剧形式比较的范围内得出的。如果将它与舞蹈，甚至是舞剧来比较，不难看出，就人物性格的复杂生动而论，就剧情线索的纠葛跌宕而论，就艺术形态与生活形态的近似度而论，舞蹈是不能望戏曲之项背的。在对中西古典舞演进过程中的逆反现象的回顾中我们已看到，对再现目的的追求，当其超过一定尺度后便抑制了舞蹈艺术的发展，甚至会窒息这种发展。当舞蹈的姿态蜕变为对生活动作的模仿，便是哑剧的产生；当再现生活的追求不可以在人体姿态中得到满足，对白和歌唱便是比舞蹈更有效的手段。这两种现象的发生，也就是独立舞蹈的消亡。

中国古典舞从戏曲中被剥离了出来，虽然，它的臀部还印着戏曲的青痕，但它毕竟已脱离了戏曲的结构框架，以自身的内部规定性建构起新的框架。这种规定性，笼统地说就是舞蹈化。

所谓“舞蹈化”意谓着在解剖学允许的范围内，舞蹈者要尽可能地利用人的肢体，非模拟地传达出更多的意义，特别是那些为诸如诗歌、绘画、

雕塑、戏剧等其他艺术形态所不能，或不能完全表达的意义。在这种本质规定性的驱使下，由戏曲结构中的其他因素抑制了的，由再现目的制约了的中国戏曲舞蹈，一经获得主人的位置，几乎是难以避免地要出现冲破旧有姿态惯例的趋向。因为，造成这种惯例的重要原因之一——戏曲结构的制约——已不复存在了。在古典舞面前展开的是一个属于它自己的天地。

在这里用“展开”或许不甚恰当，因为这一天地不是自动地呈现出来的，在很大程度上，它需要古典舞作自己的盘古，去开创，去建造。旧有的姿态惯例被一点点地修正了，那么支配这一修正的原则是什么？经过修正的姿态何以是此而非彼呢？或言之，经过修正的动作姿态为什么具有芭蕾而非牙买加或是某个南非部族舞蹈的意味呢？

这时，我们不能不认真的考察一下来自芭蕾的挑战，对于古典舞来说，这种挑战或许是最有力的，虽然。它还仅仅是表层的挑战。

如我们在《回溯》一章中指出的，进入我们生活的这一时代的时候，经历了与中国古代舞蹈的逆向发展之后，西方芭蕾虽然开始受到现代派舞蹈的冲击，但它总的趋势是向上的，浪漫芭蕾和在现代主义文艺思潮孕育下产生的现代芭蕾一起，受到千

百万人的欢迎，它古老的生命似乎仍然保持着旺盛的活力。在美国，有三百万人从事业余的或专业的芭蕾学习；在加拿大，五岁以上的少年儿童大都接受过或多或少的芭蕾训练；在苏联，由于莫斯科大剧院和基洛夫剧院赢得的崇高的荣誉，许多少年，特别是女孩子，希冀着成为一名芭蕾舞演员，……。芭蕾的教育也是十分普及的，在任何一本赴美留学指南中都可以看到，许多美国著名大学都设有舞蹈系，芭蕾教学是舞蹈系中最重要的课程，每年都有不少从事芭蕾研究、教学的学士、硕士和博士被培

女孩子希冀成为芭蕾舞演员

养出来。

在艺术以外的社会活动中，芭蕾在西方世界已显现出向人类生活其他领域浸漫的趋势。美国《舞蹈研究》杂志编辑，加拿大约克大学讲师G·B·斯特劳斯女士在为中国同行写作的题为《芭蕾舞姿势的美学》一文中告诉我们，跳水、体操、花样滑冰运动员所采用的许多动作，都是来自芭蕾的，是对芭蕾舞姿态动作的汲取与发扬。在我们社会生活中也开始可以看到，新一代宠爱独生子女的父母们，很愿意让自己年纪尚小的女儿接受芭蕾训练，不是为了使她成为一名演员，而是想使她具有优雅的体态和接受一种在他们的父母们看来是值得接受的文化。

芭蕾在中国的发展，无论就其速度、规模还是所达到的高度来看，都是洋洋大观的。

从1955年，北京舞蹈学校成立第一期由苏联专家查普林任教的编导训练班到今天，整整三十年的时间里，中国芭蕾从无到有，蔚为可观。我们已把经典的芭蕾舞剧《无益的谨慎》、《海侠》、《吉赛尔》、《葛倍莉亚》、《天鹅湖》、《希尔薇亚》、《泪泉》、《巴黎圣母院》、《西班牙女儿》等搬上中国舞台，比较系统地向中国观众介绍了西方古典芭蕾。更重要的是，芭蕾在中国已不是

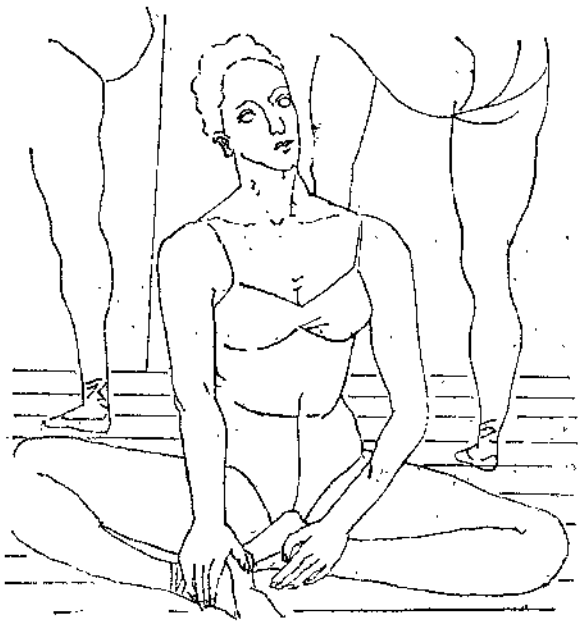
故宫珍宝馆中外国人送给清王朝的珍宝，它不是外国古董在当代中国的大陈列，从新中国建立初期的舞剧《和平鸽》开始，中国艺术家们已经开始逐渐学习按照芭蕾的逻辑进行思考，通过芭蕾的语言进行表达。六十年代，我们创作了《红娘》、《红色娘子军》、《白毛女》，在利用芭蕾表现我国现实生活的道路上进行了大胆和有益的探索。八十年代前后，在第二次古代舞复兴发生的同时，中国芭蕾也获得了引人注目的发展。芭蕾工作者们除了依据安徒生童话创作出《卖火柴的小女孩》之外，以中国文学名著为素材的芭蕾也不断涌现。例如依鲁迅作品创作的《祝福》、《阿Q正传》、《魂》，依巴金小说改编的《家》，依曹禺同名戏剧改编的《雷雨》等等。特别值得提出的是，依古典文学名著《红楼梦》创作的《林黛玉》，取材于《梁山伯与祝英台》、《白蛇传》等作品的芭蕾节目也戏剧性地出现了。林黛玉时而立于足尖之上蹦蹦而行，时而被贾宝玉高高托起，凌空翱翔，这使许多中国人震惊，甚至使不少人愤怒。

即使有人感到震惊与愤怒，即使表现中国古典题材的芭蕾在艺术上还远远不够成熟，有充分根据说明，芭蕾在中国已成为受千百万观众热爱的艺术形式。

建国初年，在芭蕾艺术刚刚在中国舞台上出现的时候，并不为大多数人理解和喜爱。由欧阳予倩先生参与编导的第一次运用芭蕾形式的中国舞剧《和平鸽》，便得到过“大腿满台跑，工农兵受不了”这种令人啼笑皆非的评论。三十年的星移斗转，观众的审美趣味产生了重大的变化。今天，在中国的各大都市，芭蕾都受到空前热烈的欢迎，遇到国外著名舞蹈团访华，观众的热情简直近乎疯狂，“芭蕾迷”们可以为了一张门票守候通宵，甘愿付出对普通中国人的收入来说是过于高昂的票价，甚至乐于受到黑票贩子的盘剥。可以令中国芭蕾工作者感到鼓舞的是，“芭蕾迷”们多是青年的文艺爱好者，特别是青年大学生们，这些人是芭蕾观众群的主体，因此，这一观众群如同构成它的个体的年龄一样，是会有前途的。

创作和演出培养着观众，观众的热情又逆向刺激了创作演出水平的提高。在这样良性循环的基础上，中国的芭蕾水平，主要是表演水平持续向上发展，在八十年代，已经出现了一定的突破。

和悠久的西方芭蕾相比，芭蕾在中国还是一门外来的、年轻的艺术，西方的舞蹈家们对我们的芭蕾并不了解，1983至1984年曾去英国学习过的北京舞蹈学院的教师唐秀云在《我在英国的学习见闻》



芭蕾舞是一门外来的艺术

中说：

我在那里完全是一个没有地位的普通学生，特别是一开始他们居高临下，对于我居然也能懂某种东西感到惊奇。后来逐渐不一样了，看过我教课以后，他们说你以前一定教过课吧。我们的教员的水平到那里去比，不会是差的。在班上我基本上

没有听到见到什么过去没有听到过没有看到过的东西。英国人后来也知道了中国有芭蕾舞学校和芭蕾舞团，他们对中国的了解太少了。

也就是这几年间，一方面，许多国家的芭蕾舞团到中国演出，赢得了中国的观众，另一方面，我们的舞蹈家也以自己严谨的技巧，成熟的表演冲击了世界舞台，教会外国人了解了中国人的芭蕾。

1980年，我国舞蹈家第一次冲出中国，参加在日本举行的国际芭蕾舞比赛，获得第十四名。

1982年在美国杰克逊举行的国际芭蕾比赛中，我国培养的男选手赢得了银牌和铜牌。

1984年，中国参加日本举行的第四届国际芭蕾比赛的三对选手全部进入决赛，并获得第二名和第四名，一名男选手还赢得特别奖。

1984年11月，在法国巴黎举行的芭蕾比赛中，中国派出的一对选手进入决赛，并荣获巴黎歌剧院发展协会特别奖。

1985年6月，中国选手参加在世界舞坛上颇具权威的莫斯科芭蕾比赛，获得男子独舞第三名、男独舞奖和一项表演技巧奖，取得了仅次于东道国苏联的最好成绩。

同年初，在纽约举办的洛桑十三届国际少年芭蕾比赛中，北京舞蹈学院派出的少年选手，一举获得约翰逊一等奖和二等奖，显示出中国芭蕾的教学实力和演员队伍的未来。

……

斐然的成绩使西方舞蹈家们意识到“中国的崛起”（法国报刊评论）。曾多次参加国际学术会议、带队参加比赛的舞蹈家、教育家戴爱莲在《成绩显著　但不能满足》中说：

> 我深深感到，我们与过去不同了，已经进入了世界芭蕾的行列，人家在注意我们了。甚至有的评论说，苏联芭蕾（大家都知道苏联芭蕾的水平）受到了中国，日本，美国的挑战。首先就提出我们中国！同志们，很不容易啊！才三十年，其间，还有十年的干扰破坏，可以说我们前进得比别的国家快。……我们用这么短时间就赶上了世界水平，我们中国人是应该感到自豪的。

来我国访问的莫斯科古典芭蕾舞剧团艺术指导也说：“你们干得非常出色，现在参加国际芭蕾舞比赛的各国选手只要听到有中国选手参加就紧张，因

为他们知道中国的芭蕾舞演员是他们最强的对手之一。”

芭蕾在中国如此巨大的成功不能不影响到我们民族的艺术，事实上，它的影响是深刻的。北京舞蹈学院的芭蕾教育家张旭在《中国芭蕾三十年一瞥》中回顾中国芭蕾的历程时指出：

> ……芭蕾舞基本训练对培养我们自己第一批民族、民间舞蹈演员确实起到过积极作用。中国第一套古典舞、民间舞教材，也是在苏联芭蕾舞专家帮助下，借鉴了芭蕾舞、性格舞教材的训练方式、组织方法，由一批当时尚年轻的教师完成的。中国民族舞剧的创立，则可以说是直接受到芭蕾舞剧的影响。芭蕾舞确实对中国舞蹈事业的发展产生了巨大影响。

一个有趣的现象是值得提及的，在十年文化浩劫之中，中国的艺术事业受到了极大的摧残。古代与国外的优秀经典作品被一扫而空，创作被禁锢在一个僵死狭小的模式之中，文学、戏剧、电影、美术如此，舞蹈亦然。具有喜剧意味的事实是，如贝多芬的音乐，惠特曼诗歌那样洋溢着革命气息的艺术作品被禁绝了，芭蕾这种贵族气十足的形式却在文化

扫荡中幸存，不过它是以“革命样版戏”的面目幸存。在行政命令与别无选择的双重条件下，全国的舞蹈团体大都排练上演过《红色娘子军》、《白毛女》、《沂蒙颂》、《草原儿女》，在同样的条件下，不甘泯灭对舞蹈的热情的观众们也大都观看，而且常常是多次观看过这些“革命现代舞剧”。为了适应作为政治任务的演出的需要，各个舞蹈团体也普遍采用不甚严格的芭蕾训练法培养演员，即教人们所谓“土芭蕾”，这种特殊的历史条件为中国舞蹈带来了一种普遍的倾向——芭蕾化倾向，甚至当政治的高压已经去除，民主的空气吹进艺术苑地的时候，这种倾向也久久难以摆脱。

芭蕾在那个畸形的时代，以畸形的方式，得到了畸形的普及，无论从演出场次，观众数量，接受训练的人数来看都会是如此。这象是一个笑剧，但历史常常是在笑剧与悲剧的交错中得以展现和发展的。

无论如何，芭蕾在中国的成功从内部与外部两个方面都对中国古典舞发起了挑战。就内部而论，不但我们的舞剧结构是仿效芭蕾的，如我们已指出的那样，作为民族舞蹈风格核心的动作姿态也已经受到了芭蕾的浸蚀；就外部而论，芭蕾争夺着中国古典舞的观众，或许说，无情地掠夺古典舞的观

众。我们不止一次地听到古典舞工作者在抱怨，他们的节目正在被冷落，而演过无数次的《天鹅湖》第二幕，却无数次地坐无虚席。

要理解这一问题的实质，我们的目光便不能只停留在发生在艺术形式水平上的挑战之上了。

在《对比》一章中，我们说明了舞蹈形态的深层心理内涵，证明了一个民族的观念、情感、理想，总之，一个民族的心态影响制约着一个民族的舞蹈形态。基于这种观点，芭蕾受到欢迎，不仅在于它提供了可以愉悦感官的形式——其它舞蹈同样可以提供这种形式，也在于这种"有意味的形式"中的"意味"——心理内容——适应了人们的需要。

斯特劳斯女士在我们已提及的那篇论文中注意到了对于芭蕾的世界性热情。文章伊始她便写道：

> 本文的目的在于探索当代一种惊人的现象的起因：为什么人们在各种不同场合下和许多非舞蹈活动中越来越喜欢芭蕾舞姿？

她进一步阐述说：

> 姿态的差异能反映思想和社会的区

别，而在深刻的社会变革中发展起来的芭蕾舞姿本身就是这种变革的一种表现。

斯女士认为，虽然芭蕾之中伸直的脚，绷起的足尖可以找到一些历史的原因，乃至琐屑的技术细节对之加以解释，但“当我们把绷脚与芭蕾所有其他的伸展动作——抬起的背和颈，敞开的胸膛，动作的外开性——联系起来看时，那么就必须找出另外的解释”。

可以看到，芭蕾在社会生活与艺术领域内沿着两条相关的道路前进。就社会生活而论，芭蕾产生于文艺复兴时期的意大利和法国，人文主义所包含的自由意识，世俗贵族的傲慢骄恃共同为这个新生儿洗礼。斯女士指出：

> 与这一舞蹈发展巧合的是，一度曾被认为是神圣的不可动摇的君主体制被共和制所替代了，而那些地位低下的人用压低和收缩身体的姿势（如鞠躬和磕头）来向他们的上司表示臣服的社交场合同样也减少了。
>
> 什么东西使芭蕾舞姿的进化和流行跟其他历史事件联系了起来，笔者认为，促使整个社会废除作为社会生活组成部分的

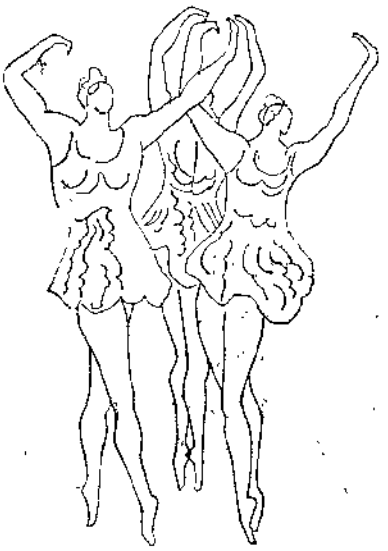
> 下跪、鞠躬和叩头的是政治和思想气候，同样，这种气候也引导人们赞赏和发展诸如第一arabesque和attitude croise derriére这样一些表现人的形象的抬举最高，伸展最远的舞姿。

一次行为学的实验或许可以证明，不独人类，连动物也会利用伸延身体来显示自己的地位，“伸展的芭蕾舞姿执行了类似的功能。这样就可以理解为什么芭蕾舞姿在一个纪元里广为传播，在这个纪元里人权得到了申张，而所谓社会的底层被劝说抛弃展从。”斯女士认为：

> 把芭蕾舞的意义和芭蕾舞姿看作是以姿态延伸为特点的纪元的一部分。这种姿态的延伸已经在一段较长的时间内发生了，并且造就了一个社会、政治和经济变革的重要时代。缩小和卑躬屈膝起关键作用的美学已经被支配和身子伸展的美学所取代。

文章结束前，作者总结说：

> 支配和渴望都可以通过身体伸展的手段使之形象化。让我们观察一下米开朗基



支配和渴望都可以通过身体伸展的手段使之形象化

罗的创世者手伸向亚当的姿势，还有威廉·布雷克的罪人、天使和上帝相互渴望时伸出的胳膊吧。支配习惯是在社会范围内行使的，但渴望却既在公众场合又在私生活中进行，它对一个人在孤独中和人有作伴者时同样起激励作用。渴望也许是支配的本能经过变异和崇高化后在内心的反映。

为什么芭蕾被人们认为是美的呢？既

> 然当代技术社会绝大多数的公民们，还有那些所谓“新兴”国家的许多人们认为支配和渴望是值得的，他们认为表现这些品质的对人体的利用是优美的。把人的身体扩展到最占支配的地步，把脊椎和四肢伸展到极点，既是人们所需要的又是人们所赞赏的。就象芭蕾一样，胳膊、手、脊椎、腿和脚完全展开是我们光荣文化的体现，也许是我们的文化悲剧……极端的渴望。

斯特劳斯女士的看法有一些不完备之处。她强调舞蹈形态与社会心理、历史的联系，这无疑是可取的；但它将舞姿中形式与内容的概括性的联系性理解得过于具体了，对于接受者在接受过程中创造性的作用，对于形式结构与审美心理内容之间的某种由历史规定性造成的将由具体欣赏者所填补的空隙，没有给予更充分的估计。然而，这并不影响斯的见解是具有启发性的，对于我们理解中国舞坛上的芭蕾化倾向是有裨益的。

人所周知，1976年后，我国逐渐进入了一个难能可贵的开放时代。经济体制的改革是最具根本性的改革，在这一基础上，政治领域的民主空气日益

浓厚，科学文化的世界性交流日渐广泛。一个长期僵化的社会模式正在变革着，一种多年禁锢人们思想的桎梏正在解体，被解放了的思想与行动正在探寻一条中国式的社会主义发展道路。

在这样富于感召力的社会背景下面，中国人民长时期被遗忘了的人的尊严的意识正在苏醒，并开始获得尊重与保障。人们，特别是青年们开始看到，通过自强的奋斗，闯出一条可取的生活道路并非是海市蜃楼。封锁的空间松动了，多样的生活道路展示在人们面前，每条路都可能是艰难的，但它们已不再是虚幻的。不少人已经感到了失去依傍后的失落感，但更多的人，特别是青年人，却发现可以在一个变大了的空间中伸开手脚，一试身手了。

也就是在这时，舞蹈家们开始更加伸长他们的肢体，采用，或部分采用斯特劳斯所谓“支配”与“渴望”的身体姿态。

这怕不仅是偶然的。

社会的心理有时会象是一只弹簧，当你加力破坏了它的自然状态，它回弹的力量将和你所加的力量成正比。长时期的闭关锁国使我们闭目塞听，孤陋寡闻，一但外部的世界呈现于我们面前，新奇感便会显得分外强烈。别人发达的经济，高度发展的科学技术使一直认为“三分之二的人民生活在水深

火热”之中的我们吃惊，困惑，惊怪与困惑之余，人们，特别是想改造我们目前状况的人们便会以十倍的热情去了解外部世界，它的科学，它的经济，它的文化，它的一切。在这种处于弹簧效应之中的社会心理状态，也会包含着盲目崇拜，机械模仿的因素，但在整体上，它是对历史的反思，是一种健康的，表现着我们民族气度与胸怀，表现着我们渴望改变与完善自己的愿望。

主要在上述两类心理状态的支配下，我们的观众涌向了芭蕾，这种代表西方文化的艺术形式开始渗透于我们的民族艺术之中。更何况，芭蕾有着那样悠久的历史，呈现着开放却不失典雅的风格，对于“信而好古”，喜好“中和之美”的我们来说，它比狂乱、怪诞、离经叛道的现代主义艺术更富于可接受的魅力。

在我们的舞蹈芭蕾化的时候，西方芭蕾自身也日趋“芭蕾化”了，即“开、绷、立、直”的动作姿态在芭蕾的发展中有着逐步强化，日渐鲜明的势头。比较一下德加笔下的舞女和今天欧美舞蹈杂志中的演出照，特别是将浪漫时期伟大的女演员塔里奥妮与当代耀目的芭蕾明星马卡洛娃舞蹈时的照片摆在一起，可以清楚地看出，今日的舞蹈家们肢体伸得更长了，绷得更直了，比之前辈，她们更强烈

地展示着自己，更大幅度地占有了空间。

这是一个贸易与通讯无情地冲垮文化屏障的时代，这是一个人类在地球的每一角落都留下足迹，并把触角伸向外层空间的时代。这是个争夺的时代，同时也是个了解的时代。当我们的民族终于起步走向这个时代的时候，变化了的趣味使我们把目光投向远古，投向新古典舞呈现出的五光十色的动作，更使我们倾心于那外拓、伸展，表示占有与渴望的姿态。

时代在变迁着，我们满怀欣喜地迎接着这种变迁。但这种变迁竟意味着我们的古典舞受到了多方面的挑战，意味着我们的身体文化的传统遭到震撼，我们也满怀欣喜地迎接它们么？

困惑……

3-3 一个多元文化的世界：传统与未来

河边，破晓时分
我听见丛林的羊皮鼓敲响
神秘的节奏，急切、扩放
如流血的肉体，诉说

萌动的青春及万物之起源

……

蓦然，我听到抽泣似的钢琴独奏

眼泪灌注的协奏曲

述说着迷茫的路途

述说着遥远的土地

陌生的地平线

……

在河边，破晓时分

我迷失于一个时代的晨雾里

徘徊在丛林羊皮鼓的神秘节奏

与钢琴协奏曲之间

这是来自黑非洲的声音；它不仅属于一个在黑色大陆上吟咏徘徊着的诗人。

它是一种古老的文化走向陌生地平线时的感伤，是一种源远流长的传统跋涉在新的路途中的困惑。

它是文明的脚步在足与足交替间出现的刹那踟蹰，是迎面而来的和行将逝去的在心灵空谷中激荡起的纷沓的足音。

留恋与希冀一道，交织成选择的苦闷。

……

当新时代的朝日就要升起的时刻，我们注定要迷失在晨雾里么？

这是个破晓的时刻。

1840年，西方列强的隆隆炮声摧毁了中央之国的壁垒，也惊碎了东方的天朝盛世的梦境。代替千年来朝贡的车队，称臣的夷狄的，是鸦片、鲜血、奴役和掠夺。我们是在一种屈辱的压力下被迫走向世界的。中国近现代文化正是在这种环境中开始了自己成长的历程。特殊的历史条件，把自大与自卑，羡慕与敌视，渴望学习和接近与高度戒备和疏远等难以言传的复杂情感，烙记在我们的心灵上，形成我们焦灼的心态。

最初，迷恋于天朝威仪的人们轻视远道而来的西洋人，百朝来贺的记忆使他们自信可以文化诸邦，刑加夷狄。帝国主义者用坚船利炮粉碎了这种记忆造成的幻觉。清醒些的人这时发现，西方发达的工业，首先是它们的军事技术是不能漠视的。他们承认一种“变局”在发生。经世致用学派开始认真地了解“西学”，开明的官僚以“自强”为口号，发动了“中学为体，西学为用”的“洋务运动”。洋务派们着手按照西方的模式去培养专门人材，用西方的装备去武装中国皇家的舰队。洋务运动的出

现，标志着我们民族在空前的文化冲击面前，开始获得了一种较为理性的态度。

1888年，北京的举子们又发动了一次要求革新政治的“公车上书”，这之后，维新运动在北京和湖南等地不屈不挠地发展着，最终在十年后导致了皇帝亲自参加的“百日维新”，一场失败了的却是可贵的政治改良运动。在十年维新活动中，先进的中国人已认识到唯技术论不可能使中国强大，梁启超等人甚至看到，政治革命比技术输入更为重要。向西方学习以抵御西方列强的掠夺的浪潮，通过维新表现出从形而下的技术领域向形而上的政治领域扩展的趋向。

对于大部分维新派，起码对于维新运动的领袖康有为来说，他们的行为并不意味着对民族文化进行整体地改造。相反，“保国”与“保教”（儒教）在康氏指挥的维新交响乐中是两个并响的主题。他甚至主张立儒学为国教，以孔子诞生年来纪年。因此，有人称他的行为是一场“信仰—意识形态的保卫战”。

伟大的辛亥革命以共和的理想，民族自强的旗帜鼓舞了更多的人们，他们不顾旧势力的剿杀与抵抗，终于完成了中国第一场现代意义上的革命。而革命后的中国是怎样的呢？鲁迅在他的小说里，为

人们展示了一幅幅生动，但却是令人失望的图景。旧有的一切仍然盘根错节地踞守在广大的土地上，它们有足够的力量溶解新事物，改造新事物，将其锋芒消磨殆尽，将其变作自己的附庸。鲁迅曾痛心疾首地，将中国比作一只巨大的染缸。

一场真正深刻的革命，其力量不表现在它能轻而易举地战胜敌人。它的每一次胜利都会招致疯狂的反扑。对手的强大，对手的无所不在足以强迫革命一次次地调整自己，强迫它不断地找寻真正的敌手，以便选择时机，打出决定的一拳。也正是在这种不断地调整和选择之中，革命象传说中的勇士那样，将九头毒龙的头颅一个接一个地砍下；将自己的臂膀在一个接一个的领域里挥砍。当它砍下最后一只龙头的时候，它惊奇地发现自己是那样的强大，自己已占据了全部空间。

中国近代已来的革命便是这样的革命。列强们的横冲直撞，使我们千年来塑造的文化自我形象——中国中心的形象开始破灭。我们必须调整、改造自己，接受国际社会的事实。作为一个巨大的时空文化实体，我们不得不改造我们的经济活动方式，社会组织模式，最终改造我们的精神文化——作为社会惯例的显性和隐性的行为及心理活动的规范。对于我们，这是空前的变革，它意谓着我

们要经历一种独立的文明向着网络联系性文明转化的历程，对于人类，这也是文明发展中最重大的事变之一，人类文明的网络中将接纳一种最悠久并不曾间断的文明。

在这一转变中，文化革命是必不可少的。洋务派、维新派的失败，在一定意义上，是和他们不能完成这一革命相关的，或者可以说，三种革命的对象本是联系在一起的，革命的利刃只有在这样一种广大的领域中挥砍，革命才算找到了施展自己全部威力的空间。

新文化的运动产生于“五四”时代。如同它在经济、政府制度等领域的先声一样，是由列强对我们民族的欺侮作触媒的。令许多人费解的是，包含民族主义反帝性质的文化革命，却对民族的文化传统持有绝决的态度，展示着“扎硬寨，打死战”的战斗风格。陈独秀宣称：“必不容反对者有讨论之余地，必以吾辈所主张者的绝对之是，而不容他人之匡正也。”胡适之宣称：“中国这二千年只有些死文学，只有些没有价值的死文学。”钱玄同的言论或许更为耸人听闻，他不但提出要“全数封闭中国现在的戏馆”，甚至主张“废灭汉字”。我们公认的文化革命的旗手鲁迅的看法也令今人咋舌：

即使所崇拜的仍然是新偶象，也总比中国陈旧的好。与其崇拜孔丘关羽，还不如崇拜达尔文易卜生；与其牺牲于岳将军五道神，还不如牺牲于Apollo。①

他最为人知晓的话是写为青年的读书导引：

中国书虽有劝人入世的话，也多是僵尸的乐观；外国书即使是颓唐和厌世的，但却是活人的颓唐和厌世。

我以为要少——或者竟不——看中国书，多看外国书。②

以向西方学习的手段，实现在西方帝国主义的掠夺下自强的目的。先驱者们这种惊世骇俗的呐喊战斗，说明了中国旧文化急需改造的性质，说明了先进的中国人急切要求走向世界的热望，也说明了旧文化的顽固性——它需要用超乎寻常的理论与激情的力量才能打破。先驱者们的斗争，让我们后来人一想起便热血翻涌。正是通过这一斗争，现代中国人的精神历程发生了巨大的变化，中国社会获得了接受西方革命学说马克思主义的基础。

① 《段·随感录四十六》

② 《[illegible]·青年[illegible]》

我们的时代，我们面临的使命与先驱者们的有了很大不同。新中国使中国人民在国际事务中争得了平等的地位，帝国主义者已无法在中国大陆上横行。但在一个较为广阔的历史视野中，传统文化的改造，民族文化心理的改造并没有完成，先驱者们的斗争与我们的工作有着历史的连贯性。可贵的是，独立自主了的中国人在今天可以更为清醒地看待本土传统与外来文化，中国共产党和我国政府奉行的改革与开放政策，为这种文化改造提供了政治上的保障，应该说，历史为我们展现出一个良好的机会。

事实上，伴随着经济体制与管理体制的改造，文化改造已经在进行着。在文艺领域，艺术家们，作家们汲取、借鉴着外国同行们的经验，努力学会在与多样文化的联系中去发展我们的艺术。在这种普遍、广泛，并日趋强化的文化现象中，对外国文艺作品幼稚的模仿，盲目的接受，甚至不加分析地顶礼膜拜都是存在的，但这些，绝非是这种文化现象的主流。我们相信，汲取其他民族文化中的有益成份，锻造我们民族的现代文化，是毋庸置疑的主流。更何况，比之于我们的先驱者，我们的理论多是持平之说，我们的行动也总是闪烁着“中和之美”的光泽。

在这种文化改造的广阔背景之下，作为一种精神表现形式，作为一种身体的文化，舞蹈，它不可避免地要受到变革浪潮的冲击和洗刷。即便它闭起双眼，不去看外部的大千世界，支撑起它的大厦的民族心理、审美情趣的变化，从内部便摇撼了它，强迫它更新与改造。倘若它无视内部与外部的变化，固守旧有的藩篱，等待它的只能是被人冷落，忍受白眼与唾弃。

更新与改造，舞蹈，你别无选择。只有义无反顾地走下去，表现现代中国人的精神，找到已打破封闭状态，处于与世界广泛联系之中的民族的身体文化，中国舞蹈才有它的未来。

这将意味着一种传统的终结么？

如果这一提问是在一个确定的范围内发生的，我们可以不加思索地回答：是的。因为孤立自足的文化体系终将让位于网络联系的文化体系，旧的传统作为整体模式将不复存在，其中的文化丛将在为新模式选择之后作为元素在新模式中存在。在这种转换之中，会出现一些偏颇，会有一些不成熟的作品产生，会引起一些人的惊愕、迷惑，反感乃至愤慨，无论如何，只要我们找到了今天中国人所需要的舞蹈语汇，我们就应该感到庆幸。为此，不惜付出代价。“无论古老世界崩溃的情景对我们个人的

情感是怎样难受，但从历史观来看，我们有权同歌德一起高唱：

既然痛苦是欢乐的源泉，
那又何必因痛苦而伤心？

这是卡尔·马克思说的。

全力地支持，大声地疾呼对旧有传统进行改造，这是我们首要和基本的出发点。有了这一衡量事物的理论原点，我们才可能对古典舞的未来做进一步的思考。

从这种观点出发，我们再注视一下中国舞蹈界的现状，注视芭蕾对古典舞的浸漫，注视新古典舞的崛起，注视对西方现代舞悄悄地却是顽强地介绍，注视正在有条不紊地进行的全国民族舞集成工作，……

我们可以看到一种富于感召力的可能性。

古典舞的危机，包括芭蕾的浸漫和新古典舞的兴起，说明了古典舞作为我们民族典范的身体文化的地位已产生了动摇，或者说，已不复存在。它无法容纳变化了的民族审美心理需求，往日的光华便显得暗淡起来。

那么，第二次复兴运动中涌现出的新古典舞有没有取而代之的可能？它不是汹汹然有崩屋陷地之

概么？这里有必要对新古典舞做一稍微细致些的分析。

我们都还记得，两次复兴运动之间，文化革命时代的舞蹈象是中国现代舞蹈发展之中一段古怪的间奏。所以古怪，是由于舞蹈在整体上的受抑制状态与局部的畸形发展形成了刺目的对比。无论如何，这一时期的舞蹈在剧目、题材、风格样式甚至演出细节等诸多方面受到了政治高压的强力限定，它畏葸地缩在一个令人窒息的笼子里，却被迫扮演一个昂扬亢奋的角色，并为此享受让人脸红的殊荣。

当这一笼子打开的时候，舞蹈界在感受到解放的喜悦的同时也陷入困顿。“革命现代舞剧”已着实让人厌倦，如《小刀会》这样的古典舞，似乎也只能引起观众们片刻的激动。象是站惯了的贾佳，坐下来会十二分的不自在；被捆束惯了的舞蹈家，松了绑也会茫然不知何以措手足。茫然不总是比笃信不好。在一个转变的时代，后者往往是对旧有事物的笃信，在其坚定的后面，倒包含了某种滑稽的味道。茫然是失却依傍后的产物，茫然者起码不会将身家性命托付于行将就木的事物，在他们未来的选择中，历史发展的要求也是一个可能的目标。

总是这样，有着悠久文明的民族总是这样，每

当历史把新题陈列在人们面前，“温故而知新”的古训便会萦绕耳际。困顿之中的舞蹈家祭起亡灵，希望从远古中找到诗情。规模空前的第二次复兴运动应运而生了。

不独舞蹈家如此。美术家们，那些大谈野兽派、立体主义，模仿克里木特和安德鲁·怀斯的美术家们，也纷纷把目光投向远古、原始和民间。石器时代的纹饰给了他们抽象艺术的灵感，浪漫的楚辞，启发他们创造让人眼花缭乱的装饰风。在他们的客厅里，在莫奈的《睡莲》或是莫迪里安尼的人体旁，堂而皇之地挂着乡姑手绣的鞋垫。文学界的“寻根”热浪，电影圈中的“西部片”风潮……，如果从《丝路花雨》算起，舞蹈家似乎得风气之先。当然，做得最早，未必做得最好。

历史吝啬地留给我们的动态材料——戏曲舞蹈——已被古典舞占先采用。第二次复兴运动的参加者们便奔向文献与文物遗存。他们并不在意文字资料唤起的视觉意象并非是古代舞姿的客观形象，并不在意壁画，雕刻中的舞姿已是古代美术家依据造型艺术规律再创造的结果，不甚写实的画师、刻匠已使作品中的形象与真实的舞者间产生了距离，他们不再乎阐释学家关于历史资料的本义随着语境变迁而渺难寻求的论断，他们不在乎接受美学关于

读者在阅读中的创造作用的说法，只有一个虔诚的愿望：要真实地再现古代舞蹈的盛况。甚至，两次复兴运动的参与者之间还争辩着，谁的复制品是正宗的古董。这不禁让人想起马克思对法国十九世纪发生的一次历史事变的精采分析：

> 人们自己创造自己的历史，但是他们并不是随心所欲的创造，并不是在他们自己选定的条件下创造。一切已死的先辈的传统，象梦魔一样纠缠着活人的头脑。当人们好象只是忙于改造自己和周围的事物并创造前所未闻的事物时，恰好在这种革命危机的时代，他们战战兢兢地请出亡灵来给他们以帮助，借助它们的名字、战斗口号和衣服，以便穿着这种久受崇敬的服装，用这种借来的语言，演出历史的新场面。①

“新场面”不一定是“精采的场面”，它是否令人倾倒，取决于它是否表达着深刻的精神，借来的服装和语言，一切外在的东西是否与内在的精神完美地契合为一。在这方面，新古典舞未能尽如人愿。对现状的不满足导致了创造的热望，这种热望与失

① 《路易·波拿巴的雾月十八日》

去依傍后漫无目标的盲目感被特定的历史环境统一起来。由于无力看到未来而转向古代，在这种转向中，创造的热望便表现为对古董的复制，只要制造出与现状不同的东西，属于今天的不满便得到了释放。在这种心理过程支配下创作中的许多节目，平庸的故事和矫饰主义的动作支撑着它们的结构框架，豪华铺张却又苍白无力，纷纭多样却又单调贫乏。除了陈列五光十色的动作姿态，我们很难看到更深刻些的创作动机。这是渴望变革的产物，但处于变革中的精神尚未成熟，当心灵在它声声呼唤下游荡起来，它似乎还不能轻松地驾驭自己乞灵的东西，于是，工具便是目的，词藻成了意义。

很可能，历史在产生了一种前进的要求之后，对于实现这一要求所要循的路径也是盲目的。它在意识与无意识两种水平上用美好的许诺激发人们，激发他们的热情、想象力和献身精神，在人们通过行动为它提供出多样的路径之后，它才蹒跚前行，沿着自己喜爱的路径前行。新古典舞，作为一种虔诚的复古运动的产物，不可能成为这个时代文化的典范的身体表征。然而，通过与文化遗存这种最广泛的“对话”，舞蹈家们为未来的选择提供了丰富的舞蹈语汇，新古典舞与古典舞、民族民间舞、芭蕾舞、西方现代舞一道，构成了一个尽可能大的选择

性空间，当中国现代文化成长到它已不再由于失去传统作依傍而茫然的时候，当它已无需以亡灵的名义讲话的时候，它将在这个空间中实施选择，根据自己的要求选择身体姿态、动作的表征。

要求我们眼下便对可能产生的新的舞蹈做一具体的描述，这是不现实的。但我们相信，这种新的舞蹈——或许它最初会以古典舞、新古典舞叛逆者的面目出现——会从两类古典舞和我国民族民间舞中汲取大量的元素，因为它是民族舞蹈文化历史发展序列的结果；同时，这种新的舞蹈也将大胆地借鉴芭蕾与西方现代舞，因为成熟了的现代中国文化是广泛联系而非闭锁孤立的文化，这种联系性表现在人们的审美心理之中，也表现在这种心理的身体表征之中。纵向的历史联系使它无法完全脱逸于民族性，横向的国际联系又使它前所未有地包含了更多人类共同的东西。我们期待着它的横空出世。

那么，古典舞、新古典舞以及民族民间舞，当它们分娩了新生儿之后，是不是要消失于我们的舞台之上？我们以为不会的。我们的看法，来自对于当代人类文化潮流的考察。

十九世纪，大工业生产和商品经济以征服者的步伐走向世界各地，几千年来由自足的生产和自然条件所隔离、封闭起来的一个个文化圈，开始被新

的经济方式以及发达的交通、传播媒介打破，思想家们开始认真地考虑人类形成一种统一的文化世界的前景。在那个被认为是可能的世界里，人们有着相同的爱好，相同的时尚，相同的思维与行为方式。进入本世纪，特别是进入七十年代以来，人们开始认识到这种一元的文化世界是不可能的，也是不可取的。这种谋求一元的幻想，抹煞了各种文化的独创性，在根本上，它和人类谋求个性多元发展的本性相背离。这种文化潮流在多民族的移民国家美国得到了较明显的体现。社会学家米尔顿·戈登将美国社会种族结构的发展分为三个阶段：

首先是盎格鲁化阶段，它要求新大陆的移民们抛弃自己祖先的文化遗产，去接受盎格鲁——萨克逊民族的行为方式与价值观念；

第二阶段是融合阶段，美国的各个移民集团在这一阶段从生物学与文化等多方面融合起来，形成有悖于盎格鲁——萨克逊民族传统的新型美国文化。

第三阶段被称作文化多元化阶段，在政治与经济上已融入美国社会的移民开始自觉地保留本族的生活方式和原有文化中的一些成分，在整体上造成文化的多元状态。

美国人已开始意识到，比之“大熔炉”，把他

们的国家称作“烩菜锅”或“色拉盆”更合适，因为后者表示了各种成份的独立性。

关于这种文化现象，人们有着不同的理解。一部分人认为它标志着文化模式统一说的破产，也有人认为，这本身便是一种有发展前景的文化模式。我们同意后一种看法。在我们看来，经济方式，社会组织形式也是广义文化的表现，其重要程度绝不在精神文化之下。而它们的进化，现代化是不可逆转的，这足以说明文化在整体上日趋世界化的趋势。在精神领域，人们的多元追求开始受到肯定，但这种肯定是一种新型文化模式的肯定，是这种模式的特色而不是简单地向后的回复。如果说，以往的世界是多元的，但处于每一文化单位中的人却只能选择一元的文化，在未来的世界里，每个人则可能在更大的文化单位中对多元的文化进行选择。

已经开始与这个世界发生日渐紧密的联系的中国，也受到这种时髦于欧美的文化潮流的冲击。文学艺术界的“寻根”热，民间和原始艺术热也可以从这方面找到解释。至于新古典舞更自不待言，许多第二次复兴运动中产生的节目，主要是以外国人作为观众，满足他们的猎奇心理，寻求多元的审美需求。也是由于这种原因，求“土”，求“野”在文艺界成了前卫的代名词。批评家，那些乐于就事

物的表面现象下结论的批评家，说一句“最原始的就是最现代的”，“最有民族性的就是最有世界性的”，便完事大吉，表示了自己对真理的洞察。

问题并非那样简单。

依据接受美学的看法，艺术品展示于欣赏者的只是一种“召唤结构”，作品提供的，是审美感受得以产生的前提和契机，而作品魅力的实现，有赖于作品与欣赏者之间的联系，有赖于二者间的对话，而不是局限于“本义”——作品自在的形式结构——之中。原始的、传统的艺术形式，无疑是“有意味的形式”。在悠长的演化过程中，它们凝聚着，以形式化的方式保存着民族文化心理的内容。如我们在《对比》一章中指出的，格式塔派心理学家有说服力地找到了形式与心理内含在艺术作品中的联系方式。然而，在力求脱逸于哲学和人文科学的现代心理学运动中，心理学家往往在实验化、数理化的追求中忽略了社会历史、文化背景对人类心灵的深刻影响，格式塔的信奉者亦未能幸免。一方面，他们从人类普遍性的知觉方式中找到了物理力与心理力的同构关系；另一方面，他们未能对特定历史与文化对人的审美知觉的影响给以足够的注意。而任何制作、欣赏和阐释的人，都只能是生活在特定文化模式之中的。他们在是普通的人的同

时，又是文化的人。在我们看来，艺术符号的物质形式刺激了欣赏者的感官之后，为欣赏者展开的是一个欣赏心理活动的空间，而不是一个确定的审美兴奋点。在这一空间中，具体欣赏者所获得的兴奋点，是由其个人，所处时代与文化模式诸多力量的合力所决定的。对于考察一种广泛的审美活动，文化模式在兴奋点被选择决定的过程中的作用，是至关紧要的。或言之，艺术符号的形式与意蕴的结构联系，并不仅是依靠知觉的本性去建立的，不同的欣赏者，因其所处的交流圈不同，把握这种结构的文化“惯例”亦不同，他们可以从同样的符号形式里“读解”出有差别的内容。这样，同样的形式可以放置在不同的文化模式中，获得来自不同立场的喜爱，古老的样式可能被注入现代的精神，过去与今天，传统与未来，可能被容纳入同一个由形式唤起的审美心理活动的空间。

那么，被纳入新的文化模式的原始的形式，它的审美特性便应从它业已归属了的新的模式的性质去理解，它的意蕴便应该在新的文化惯例中得到阐释。在表面的陈陈相因的后面，包含了生生不息的运动与变革。

我们所希冀的未来的文化正是在这种意义上对传统进行基于自身要求的滤化与筛选。一方面它是

统一的，统一于现代生产发展水平的要求之上；另一面它是多元的，它将多样的传统的因素纳入自己的整体结构之中；在本性上它是现代的，它服务于在现代环境中生存着的人的多样的文化需求。

基于对文化发展态势的这种理解，我们愿意看到，我们的舞蹈世界将由我们所预言的新舞蹈、古典舞、芭蕾、新古典舞、西方现代舞和民族民间舞共同构成，交织成我们现代的，多元的身体文化。在现实中，已可以看到实现这种愿望的可能。古典舞被芭蕾浸漫，受到新古典舞的挑战，预示着一种多方位汲取的，由混成走向新的统一成熟的新舞蹈；与此同时，另一些古典舞蹈家开始了一种貌似归复戏曲舞蹈的探求，他们再度强调古典舞与戏曲舞蹈的师承关系，试图在日渐纷纭的舞蹈世界中为古典舞找到更多的个性。综合与追求个性，面向西方与寻溯远古，这种表面相悖的现象暗含着深刻的历史要求，推动着文化的演进。建立一种更人道，更自由的多元文化的世界，这既是初衷，也是夙愿。

在新时代的晨雾里，找到最美的姿态，去迎接那终竟要升起的太阳。

这是多么美。

1985年10月于北京恭王府

走向未来丛书

一九八四年出版

人的发现	李平晔著
增长的极限	（罗马俱乐部关于人类困境的研究报告）
	李宝恒译
激动人心的年代	李醒民著
GEB——一条永恒的金带	道·霍夫斯塔特原著
	乐秀成编译
现代物理学与东方神秘主义	根据F·卡普拉的《物理学之道》编译 灌 耕编译
现实与选择	朱嘉明 吕 政著
经济控制论	何维凌 邓英淘编著
探险与世界	于有彬编著
看不见的手	杨君昌编著
语言学与现代科学	陈明远编著
在历史的表象背后	金观涛著
让科学的光芒照亮自己	刘青峰著

走向未来丛书

一九八五年出版

人的现代化 〔美〕阿历克斯·英格尔斯等著　殷陆君编译

大变动时代的建设者 汪家溶编著

没有极限的增长 朱利安·林肯·西蒙原著
黄江南　朱嘉明编译

西方社会结构的演变 金观涛　唐若昕著

在建际舞台上 陈汉文编著

昨天　今天　明天 邓正来编著

摇篮与墓地 陈越光　陈小雅著

择优分配原理 茅于轼著

第三次数学危机 胡作立著

凯恩斯革命 杨君昌编著

艺术魅力的探寻 林兴宅编著

西方文官系统
杨百揆　陈子明　陈兆钢　李盛平　缪晓非著

动态统济系统的调节与变化 邓英淘　何维凌编著

新的综合 〔美〕爱德华·奥尔本·威尔逊著
李昆峰编译

走向未来丛书

一九八六年出版

富饶的贫困	王小强　白南风著
定量社会学	郭治安　姜　璐　沈小峰编译
儒家文化的困境	萧功秦著
系统思想	〔美〕小拉尔夫·弗·迈尔斯主编 杨志信　葛明浩译
日本为什么“成功”	〔日〕森岛通夫著　胡国成译
悲壮的衰落	金观涛　王军衔著
弗洛伊德著作选	约翰·里克曼编　贺明明译
思方的丑学	刘　东著
十七世纪英国的科学、技术与社会	〔美〕R·K·默顿著 范岱年　吴　忠　蒋效东译
画布上的创造	戴士和著
梁启超与中国近代思想	〔美〕约瑟夫·阿·勒文森著 刘　伟　刘　丽　姜铁军译
新教伦理与资本主义精神	〔德〕马克斯·韦伯著 黄晓京　彭　强译
信息革命的技术源流	宋德生著
增长、短缺与效率	〔匈〕亚诺什·科尔内原著 崔之元　钱铭今译

走向未来丛书

一九八七年出版

走向现代国家之路 钱乘旦 陈意新著
竞争中的合作 陈汉文编著
计量历史学 〔苏〕科瓦尔琴科主编 [illegible] 肖 [illegible]吟译
哲学的还原 麦克斯韦·约翰·查尔斯沃斯著 田曼春译
凯恩斯理论与中国经济 林一知著
人的创世纪 张 猛 顾 昕 张继宗编著
社会研究方法 〔美〕艾尔·巴比著 李银河译
发展社会学 胡格韦尔特著 白 桦 丁一凡编译
上帝怎样掷骰子 陈克艰著
空寂的神殿 谢选骏著
震撼心灵的古旋律 郑 凡著
以权力制约权力 朱光磊著
整体的哲学 金观涛著
人体文化 谢 长 葛 岩著
人心中的历史 刘 昶著
探寻新的模式 罗首初 万解秋著
发展的主题 周其仁 杜 鹰 邱继成著
社会选择与个人价值 〔美〕肯尼思·阿罗著
陈志武 崔之元译
对科学的傲慢与偏见 〔英〕查·帕·斯诺著
陈恒六 刘 兵译
马克斯·韦伯 〔英〕弗兰克·帕金著 刘 东 谢维和译